سيد قطب

ناقداً

د. أحمد محمد البدوي

الدار الثقافية للنشر

سيد قطب ناقداً

تأليف

د . أحمد محمد البدوى

الدار الثقافية للنشر

عنوان الكتاب : سيد قطب ناقداً
تأليـــــــف : د. أحمد محمد البدوى
17 × 24 سم . 248 ص.
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : 2001/13793
اسم الناشر : الدار الثقافية للنشر

Sayed Qotb Nakedan
Dr. Ahmed M. El Badawi
17 x 24 cm. 248 p.
ISBN: 977 - 339 - 068 - 3

الطبعة الأولى
1423 هـ/ 2002 م

كافة حقوق النشر والطبع محفوظة للناشر

الدار الثقافية للنشر - القاهرة
ص.ب 134 بانوراما اكتوبر 11811 - تليفاكس 4172769 - 4035694
Email: nassar@hotmail.com

مقدمة

من دوافعنا الأولى لنشر هذا النص ـ عرض الوجه الآخر لرجل حُبس فى رقعة الدين والأيدلوجيا، وذاع صيته من ذلك الباب، برغم أن أبوابًا أخرى تتيح لنا فرصة معرفة الرجل عن قرب ـ سيما وقد ساهم سيد قطب بكتابات فى مجال النقد الأدبى ـ ألقت سماتها وأثرها ودلالاتها دون ريب على تطوره الفكرى، مما يستدعى الجلاء والتبيين والإضافة.

لعله من المفيد التذكير بأن الكاتب المصرى الدكتور الراحل على شلش حين كان مشرفًا على سلسلة نقاد الأدب التى كانت تصدر عن الهيئة العامة للكتاب فى وزارة الثقافة المصرية، نشر فصولا فى السلسلة من هذا الكتاب بعنوان "سيد قطب".

لايفوتنى بمناسبة صدور هذا الكتاب فى طبعته الأولى أن أثبت أسماء بعض من لهم فضل على الكتاب وكاتبه بما قدموا من عون: الأساتذة عثمان عبدالماجد والخير وداعة ومحمود محمد شاكر والطاهر أحمد مكى وعبده بدوى. وأتوجه بشكرى الجزيل إلى الأستاذ عز الدين الأمين وصلاح الدين المليك ـ وعون الشريف قاسم. واختم الشكر بذكر الأستاذ محمد الواثق المعين الفياض بالمروءة، فعلى يديه تيسر الولوج إلى حرم جامعة الخرطوم، فى حين أوصدت جامعتى الأولى أبوابها.

وإلى الدار الثقافية للنشر أرفع الشكر والإجلال والامتنان ولولاها لمكثت المخطوطة فى طى النسيان.

أحمد محمد البدوى

١٧ رمضان المبارك ١٤٢٢

٢ ديسمبر ٢٠٠١

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهــداء

إلى أبى وأمى

عليهما رحمة الله ورضوانه

مدخل

سيرة إنسان

نحن نموت من أجلها، وأنتم تقتاتون بها

ثم تدلى الجسد النحيل المنهك العليل على الحبل، وانفتح باب السماء.

تلك آخر كلماته، ردّ بها على الشيخ الذى يتضمن عمله فى السجن، أن يلقن المحكوم عليهم بالإعدام فى اللحظة الأخيرة من حياتهم، كلمة الشهادة، فقال لسيد قطب قل: "لا إله إلا الله".

المشهد خاتمة حياة وبداية حياة. بداية حياة أشهر كاتب مصرى فى القرن العشرين، على مدى العالم المتراحب، ربما يقول قائل: وأين أنت من طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ، فنقول: ما نال كاتب من أولئك ما ناله سيد قطب من سيرورة، فبصورته صدر طابع بريد فى إيران، وباسمه عُرفت مدرسة فى المملكة العربية السعودية، وراجت كتبه المترجمة فى بلدان العالم الإسلامى ولغاته، مثلما راجت فى لغات أوروبا.

وصدرت كتب عنه ودراسات، وهو معروف فى بيئة المطالعين وأروقة الأكاديميين، كاتبًا إسلاميًا فى مجال السياسة، وأديبًا فى ميدان الثقافة والنقد الأدبى، وفى حين ينحصر التعامل مع نتاج الكتاب فى حدود القراءة والدرس، ينضاف إلى رصيد سيد قطب أنه يلهم حركات سياسية شتى ويمدها بالوقود، الذى يفيض بالطاقة على مشاعلها وأسلحتها الملتهبة، فهو مؤثر بسيرته وفكره فى حركة الثقافة ذات النظر تأثيره فى حركة السياسة ذات العمل، ولأننا الآن نشهد الحركة الإسلامية فى عنفوان اتساعها، بسيلها المدمدم، فسيبقى سيد قطب أحد المصادر المؤثرة ذات الخطر.

وفى معية ذلك كله، ما من كاتب الآن، مثل سيد قطب، فسر القرآن كله فى ثلاثين جزءاً، مطبوعة مرات ومرات، رائجة بين المسلمين، يطالعونها وهم يتلون القرآن كل يوم ويتدبرونه، ويعودون إليها وهم يعكفون على تعلم أمور دينهم، وأسس عقيدتهم. بل وتعليم آخرين. وكل ذلك مكانة من الشهرة وذيوع الصيت يندر أن يتاح مثلها لأحد تأثلت عفواً، دون تدبير مقصود.

أما أنها نهاية حياة فلأنها تصنع الخاتمة المعهودة لحياة إنسان، تلونت بطابع مأساوى، وعند حياة الإنسان نقف ونتلبث مليًا.

فى صعيد مصر، عند قرية "مُوشى" ولد سيد قطب إبراهيم، نحو عام ١٩٠٦م. . وحفظ القرآن كله، وهو فى نحو العاشرة من عمره، وأكمل دراسته الابتدائية، وتشكل وجدانه بالجو الريفى فى جنوب مصر.

ثم جاءت النقلة المؤثرة فى حياته، بانتقاله إلى القاهرة، ليلتحق بتجهيزية دار العلوم، وليدخل دار العلوم إلى أن ينال درجتها الجامعية، فأقام مع خاله.

وكان خاله على صلة شخصية بالعقاد، فقدمه إليه، وتوثقت الصلة بين الرجلين: الأستاذ العقاد وتلميذه سيد قطب، الطالب فى المرحلة الثانوية، الذى شرع فى نشر أعماله فى الصحف والمجلات التى يكتب فيها العقاد، ومن بينها صحف حزب الوفد، ومعظم ما ينشر من قصائد من نظمه، وهو من حيث الانتماء وفدى، ومجار للعقاد فى علاقاته السياسية المتشابكة مع الوفد وصحفه.

ومما لا ريب فيه أن العقاد بشخصيته وثقافته الرحبة وعقليته الفذة أثر فى التكوين الثقافى الذى استندت إلى ركائزه شخصية سيد قطب الكاتب، هو نوع من الأبوة الثقافية على مستوى الفكر، وهو ابنه الأكبر على مستوى العلاقة الشخصية، ولهذا سمينا المرحلة الأولى من مراحل تطوره فى ممارسة النقد الأدبى: فى ظلال العقاد.

وأثناء دراسته فى دار العلوم، قدم محاضرته التى طبعت فى كتاب " مهمة الشاعر فى الحياة" وتطلعنا على موقفين: ولاؤه الملتزم بمفاهيم نقد الشعر عند العقاد، ويمكن أن نعد ذلك طليعة " مدرسة العقاد"، واعتزازه بنفسه، حتى لا يجد حرجًا فى الاستشهاد بشعره الخاص، فى مقام الاستدلال، وفى ذلك إشادة بالنفس، وتزكية لها، لا تتورع ولا تتحرج، وهى سمة تلازم نهجه، وتتصل حلقاتها حتى صدور كتابه النقد الأدبى، فى أواخر الأربعينيات، ولا تختفى وتتوارى ظلالها إلا بتوغله فى مرحلته الإسلامية، فنطلع فى بعض المواقف على قلم سيد قطب يتولى نقد بعض ما نظم سيد قطب من شعر، فى عهده الأول، فيحل الاستخفاف بل والإدانة والرفض محل الاعتزاز وحال تقريظ المرء لنفسه، وإمعانه فى مدحها والإعلاء من شأنها.

ديوانه الأول والوحيد الذى نشر فى أثناء حياته عام ١٩٣٥م، له مقدمة عنوانها " المقدمة

بقلم الناقد سيد قطب " يستهلها بقوله : "أعرف مؤلف هذا الكتاب معرفة وثيقة، قد لا يتأتى لأى سواى أن يعرفها" وفى ثنايا المقدمة ترد عبارات مثل :

١ـ تبدو ظاهرة تستحق الالتفات فى شعر هذا الديوان، فكثير منه يدل على إحساس متيقظ بالزمن !

٢ـ يتبين للناقد ـ فى هذا الديوان ـ أن الشاعر يقف موقف المصور فى كثير من قصائده!

٣ـ تبدو فى هذا الديوان صورة واضحة للتعبير الدقيق المصور للأفكار، و ضرب مثلاً لذلك بقصيدته : "فى الصحراء" . (١)

كلها عبارات مادحة دالة على التمجيد والاستحسان، كتبها سيد قطب الناقد عن سيد قطب الشاعر، وهو يريد للقارىء أن يفهم أنهما شخصان مختلفان لا تداخل بينهما، وأن الناقد يمارس وظيفته ورسالته بأمانة وتجرد، ولا يجد فى ذلك حرجًا، مما تجده العامة وتنفر منه، فى حين يقره أحد الخاصة من أمثاله .

وقد سبق أن وقف زكريا إبراهيم عند هذه القضية عام ١٩٤٣ : "إن كل من قرأ ديوان (الشاطىء المجهول) ليذكر جيداً كيف مهد الشاعر سيد قطب لديوانه بمقدمة نقدية بقلم الشاعر سيد قطب، وكيف راح يثنى على نفسه فى هذه المقدمة، بكلمات يعجب لها المرء عجبًا، يستنفد كل عجب " . (٢)

ومهما يكن إيثار المرء فى أن ينتصر لنفسه، فإن مقالاته فى الثناء على نفسه، مثيرة للعجب حقًا، ولكن سيد قطب يمضى فى نهجه غير مبال، فبعد أشهر من نشر الكلام السابق، وفى المجلة نفسها، يتحدث "درينى خشبة" صديقه الودود، عن "شعراء الشباب " ويذكر منهم على محمود طه المهندس وناجيًا، وصالح جودت ومحمد عبد الغنى حسن، وشيبوب والنشار وآخرين . (٣)

فإذا بسيد قطب فى العدد التالى، ينتفض ويرجو من صديقه درينى خشبة لائمًا له، "يرجوه ألا يشمله بعطفه " . (٤)

---

(١) سيد قطب، الشاطئ المجهول، مطبعة صادق، المنيا، عام ١٩٣٥م على وجه الترجيح، ص٣، ص٩، ص١٢، ص١٥ .

(٢) زكريا إبراهيم، قضية تحسر، الرسالة ١٦/ ٨/ ١٩٤٣ ص٦٥٩ .

(٣) درينى خشبة . الرسالة ٣/ ٤/ ١٩٤٤ ص٢٩٨ .

(٤) سيد قطب الرسالة ١٠/ ٤/ ١٩٤٤ ص٣١٨ .

لأن شعره الرفيع أعلى شأنًا من أن يوضع فى مقام واحد مع أولئك الشعراء الذين لا يرقون إلى علياته، وهو يسمو على أولئك، ويربأ بنفسه أن يوضع فى طبقة أقل منزلة.

كل هذا الاعتزاز المغالى فى تمجيد المرء لنفسه، نراه يختفى وينحسر ظله فى مرحلته الإسلامية إبان سجنه الطويل.

٢

لم تنحصر صلة سيد قطب بالعقاد فى نطاق الأدب، والصداقة الشخصية فحسب، بل ضمهما التوافق فى مجال السياسة، فنجد سيد قطب الطالب يزاول الكتابة فى الصحف الوفدية التى يكتب فيها العقاد، بمعنى أن العقاد تولى تقديم سيد قطب وحرص على مساندته، وعندما يقف سيد قطب عند قصيدة فى رثاء سعد زغلول، يتلبث عند مشهد جنازة سعد، وتدل وقفته على انتماء راسخ للوفد، وولاء "لبطل الأمة". وحين يختلف العقاد مع الوفد، ويبتعد قلمه عن صحافة الوفد، وينتقل إلى صحف أخرى، يتبعه سيد قطب، ويحل حيث نزل أستاذه.

ولم يكن يجد حرجًا فى هذه المرحلة من حياته، فى المشاركة المجاملة التى تتبدى فى قصيدة ينظمها فى مهرجان الاحتفاء بزواج الملك فاروق، وفيها مدح صريح:

مهرجان العرش والشعب معًا عاش فاروق ودام المهرجان
ليس كاليوم جمالا وسنى منذ ما كان زمان ومكان
أنت يا فاروق خير خالص بينما الخير مشوب فى الزمان
فإذا فاروق فى طلعته تهتف البشرى على كل لسان

مما يدخل فى نطاق الكياسة الاجتماعية، ومما يمكن أن يدل على سلامة صدر، بمعنى التحلى بقدر من السذاجة السياسية وطراوة العود الدالة على السطحية والانسياق مع الموجة.

٣

من أثر العيش فى المدينة، على تركيبه الريفى، أنه من الناحية الدينية، عبر جسراً من التراخى والانبتات أسماه هو إلحادًا، ففى مقال صدر فى مجلة الهلال، وفى كتاب، تحدث "سليمان فياض"، الكاتب المصرى، الذى عقد صلة صداقة شخصية وفكرية، وهو فى

مقتبل يفاعته، مع سيد قطب، أنه سمع سيد قطب يتحدث فى محاضرة بجامعة القاهرة عام ١٩٥٤م، قائلاً: إنه صار ملحداً على مدى أحد عشر عامًا، ومما يعضد هذه المعلومة، أن الكاتب الإسلامى الهندى أبا الحسن الندوى فى كتابه: مذكرات سائح فى الشرق العربى، روى خبر مقابلته لسيد قطب فى القاهرة عام ١٩٥١م، وأنه سمعه يقول له: إن العقاد هو الذى أنقذه من الإلحاد، ولا نعرف كنه هذا الإلحاد، ولعله يبدو فى صورة من صور الشك والاختلاط، أو الإحساس بالتناقض مع بعض قيم العقيدة. وحين نتابع مساجلته مع محمود محمد شاكر فى شأن الأدب، يكتب سيد قطب قائلاً: "الدين دين والأدب أدب"، وهو تناول دال على تضييق لدائرة الدين، وعزل له عن الثقافة والأدب والفن.

وفى هذه الفترة أصيب بالسل، وكان من أسباب حرصه على الإقامة فى حلوان، أن جوها حار جاف، يلائم ظروفه الصحية، ودأب أثناء تلك المرحلة من الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات على الجلوس فى بار اللواء، على ملأ من الشارع المزدحم، وألف الاصطياف فى المصايف المختلفة، ونجده يكتب: قدمنى كثير من الأصدقاء إلى صديقات كثيرات، ولا غرو أن قرأنا له شعراً مثل قصيدته التى يصف فيها "قبلة" وما تخلعه من شعور على صاحبها. وله اهتمام خاص بالغناء، يسمعه ويتابعه، لا يرضى عن كثير منه، لغلبة التخنث والركاكة عليه، ويشاهد الأفلام الأفرنجية فى السينما ويتذوق الموسيقى الكلاسيكية، ويرى فى نماذج منها، ما يرقى بالروح، ويجلب لها الفرح، وما يشعر السامع بمدى رحيب من الإنسانية الحقة.

وهو يصول فى الساحة الأدبية باسم الحداثة، رأسًا لمدرسة العقاد الذى كان يرى فى سيد قطب خليفته، وهى حداثة تقوم فى أحسن ينابيعها على نماذج أوربية، تريد للأدب العربى والشعر على وجه التعيين - أن يرقى إلى مصاف النموذج العالمى أى الغربى، ومع أن سيد قطب لم يكن يعرف لغة أوربية، فى مبدأ الأمر، فقد كان شديد الاعتداد بالنماذج المترجمة، ولم يفد كثيراً من معرفته بالإنجليزية، فى النصف الثانى من الأربعينيات، وذلك فى مجال النقد الأدبى، إذ ترك الأدب والنقد وراء ظهره.

٤

الروحانية - وإن شئت الوجدانية - ليست ألقًا يرف من حوله كالهالة، ولكنها سمة ملازمة لتكوينه منذ طفولته فى القرية، مندفقة فى كل ذرة من دمه، وممازجة لروحه، ولا

نعجب أن رأيناه يكتب عام ١٩٣٥م فى مقدمة ديوانه :

"القوى الروحية ـ عند الشاعر ـ هى التى تربطه بالوحدة الكونية الكبرى ، . . . فى حين تقصر القوى العقلية عن ذلك ، وهو يرى أن الشعور بالزمن نتيجة لوجود الجسم ، والقوى الواعية ، وأن الروح تحس بالوجود المطلق ، لا يقيده الزمن ، وبالبداهة لا يقيده المكان "(١)

وفى موقع آخر من المقدمة يقول :

"فى قصيدة : (الشاطىء المجهول) . . عدم ثقة الشاعر بالقوى الواعية ، وشدة إيمانه بالروح ، وما يتصل بها من بداهة ، واستغراق ، وتجرّد ، وصوفية" . (٢)

فهو منذ تلك المرحلة ذو حس يتطلع إلى الكامن وراء الأشياء المحسوسة ، متجاوز المادة ، ومستشرفا للغيب ، وفض الحجب ، ومن البداهة أن هذه النزعة ، لا تتساوق مع العقلانية ، ولا نرى فيها وسيلة تستجلب التعمق ، ولا تحدها الأمكنة والأزمنة .

وعندما يسافر إلى أمريكا بالباخرة ، عام ١٩٤٨م ، وتتعرض له فاتنة نزاعة إلى استغوائه ذات ليلة ، تنبجس فى نفسه رؤيا من الغيب ، تشع فى نفسه ، وتبدو فى مرآته تجربة روحية عميقة فاضت عليه من السماء ، وهو يتخلص من "الخمود الروحى" حين يسمع "أفراح الإنسانية" فى موسيقى اشتراوس فى أحد الأفلام ، ويروى أنه ، وهو فى أمريكا ، بدا فى نفسه ، أن عين ابن اخته ، تمر بحالة غير طبيعية ، فيكتب إلى أهله فى القاهرة ، يسأل عن ابن اخته وعينه ، فيأتيه الرد بأنه ألم بعين ابن اخته ، عارض ما ، وأنه عولج وعوفى .

فلا غرو أن رأيناه يكتب عن أن البشر فى المستقبل ، يمكن أن يتواصلوا عن طريق الشعور ، وبالتالى تختفى الوسائل الطبيعية والمستجلبة من الماديات ، فى العلاقة بين الناس ، ويتواصلون ، ويمارسون الاتصال عن طريق ما يمكن أن نسميه الروح أو القوى الروحية . وهو أحس بفقدان أمه قبل وقوعه ، وحدّث بذلك بعض صحبه !

ولعل للعقاد أثرًا فى جانب من ذلك ، لأنه اهتم بمسائل مماثلة ، وكتب عن "التلباثى" ، ووردت عنه تجارب مماثلة ، وأن العقل البشرى ، يمكن أن يتصل بالطاقة الجوهرية الخفية فى الوجود .

ونحسب مرحلة الوجدانية التى عرفها سيد قطب الناقد الأدبى ، امتداداً لهذه النزعة التى

---

(١) الشاطئ المجهول ، ص٧ .

(٢) نفسه ص٦ .

استيقظت وبرزت على نحو سافر وحيوى، ومن ثم رفض الشعر الملون بالعقلانية. مما كان يتميز به العقاد الشاعر، وصار يؤثر الشعر المتحلى بالبساطة، العامر بالشفافية، وكان له فى طاغور أفضل نموذج للوجدانية والروح الشرقية.

فى حياة سيد قطب زهد وتقشف، وإقبال على القيم والمثل العليا، وفى السجن نمت ثروته من الطاقة الروحية وازدهرت، فوقر فى نفسه إيمان مطلق بصلته المباشرة بالحق، لم يكن يملك غير بدلة وحيدة يرتديها عند مثوله أمام المحكمة فى آخر أيامه، وأحيانًا كان يأتى بجلبابه البسيط وطاقيته، ملابسه البسيطة التى يرتديها فى السجن، وينام وهو يرتديها، فالصوفية التى نسبها إلى نفسه، فى مقدمة ديوانه عام ١٩٣٥م وكان يجدها فى النشاط الأدبى قراءة وكتابة وتذوقًا هى الصوفية نفسها المفضية إلى الشهادة ميزت سلوكه وأسلوب حياته فى آخر أيامه، ولما غادر الدنيا، كان فى قمة تألقه الروحانى، وتصوفه. سبق أن قال: "فى مرتين اثنتين كل منهما لحظة خاطفة، كما يومض البرق، مرة وأنا فى عمق المحيط فى الباخرة، ومرة وأنا على قمة جبل، لحظة خاطفة كالرؤيا، لحظة يتجمع فيها الأزل والأبد، لحظة "الشهود".. خطرت لى فى تلك اللحظة، لحظة الإشراق فى نفس بوذا تحت الشجرة المقدسة، لحظة "النرفانا".. ولم أرد أن أتسامى إلى تصور هذه اللحظات فى روح "محمد" وهو فى "غار حراء".. لحظة اتصاله بالملأ الأعلى، إنه لأفق صعب المرتقى.. حين تومض هذه اللحظة النادرة فى روح بشرية، تفنى هذه الروح عن كل موسيقى البشر، ولكن اللحظات تتصل لتغطى اليوم كله، مثل النهر يتجمع قطرة قطرة.

٥

من نافلة القول أن سيد قطب عرف المرأة. وكتب عن بعض تجاربه شعرًا ونثرًا، وقد تكون علاقات عابرة وهامشية أو سطحية.

ويهمنا أن نقف هنا عند المرأة التى أحبها حبًا جمًا، وكاد يرتبط بها، وترتب على فشله فى الارتباط بها، أنه لم يتزوج، وحتى إذا كان لعوامل طرأت من بعد أثر فى عزوبيته مدى حياته، فلا شك أن الظروف التى حالت دون زواجه، أدت على نحو ما إلى خروج تجربته فى هذا الجانب بسمتها النهائى الذى ران عليها، وحدد خاتمتها.

سيد قطب سجل قصة حبه فى عمل روائى: "أشواك"، نشره عام ١٩٤٧م، وفى مجلة العالم العربى التى يرأس تحريرها سيد قطب نفسه، نجد فى أعدادها، بعض إعلان وتنويه بالرواية:

" أشواك قصة حب عفيف، وشك كذلك عنيف "

وتعرض المجلة ملخصًا لمضمون الرواية:

" إنها قصة فتاة لها ماض، تكشفه بين يدى رجلها الذى عاش عامين فى الأحلام تكشفه له فى الليلة الموعودة، فينطلق المارد، ويقوم الصراع، الصراع بين حبها العميق، وهذه الأشواك الثابتة فى الأعماق " (١)

ولهذه الرواية إهداء يقول:

" إلى التى خاضت معى فى الأشواك فدميتُ ودميتْ، وشقيتُ وشقيتْ، ثم سارت فى طريق وسرتُ فى طريق، جريحين بعد المعركة، لا نفسها إلى قرار، ولا نفسى إلى استقرار".

ولا نريد أن نسبغ على الرواية سمة التدوين التسجيلى الذى يتحرى إثبات الوقائع صافية، منزهة عن الإضافة والتلوين، ولكننا نتخذ من الإهداء، والملخص، وبعض الدلالات، عونًا على إبراز تجربته فى الحب.

وقد سبق أن كتب نصين فى عددين متتاليين، من "قصيد النثر" فقال:

"قال لى صاحبى، وقد رآنى أدافع عنها بحرارة ضد نفسى. وأدفع عنها ما قد رميتها به من قبل:

ويحك أهى نكسة إليها بعد كل ما كان؟!

قلت، إنما أريد تطهير الصنم، حتى أتوجه إليه بالعبادة؟

فما أنا بمستطيع أن أعبده، وهو ملوث، وما أنا بقادر على البقاء بدون عبادة". (٢)

مما يمكن أن ينم عن اضطراب وبلبلة، عن نزاع بين القلب والعقل، يماثل ما ورد فى الإهداء، لم يؤد البعد وانبتات الصلة المادية إلى محو التجربة من النفس، ولا كفل تلاشيها ونسيانها.

وبين العارفين من يمضى إلى تسمية شخصية معينة، بل هناك من يمضى إلى حد القول بأنها امرأة كانت على علاقة عاطفية بالعقاد، وأنه نُقل إلى العقاد أنها شوهدت تجالس سيد قطب فى حديقة الأندلس ذات مساء، فأدى ذلك إلى صدام وقطيعة، وانتهت العلاقة الشخصية الحميمة بين الرجلين العظيمين، فلم يتصلا ولم يلتقيا خلال السنوات الأخيرة من عمريهما، ربما تبلغ خمس عشرة سنة!

---

(١) العالم العربى أبريل ١٩٤٧ ص٢٤.

(٢) الرسالة ٦/ ١٢/ ١٩٤٣م ص٩٧٣.

على أنه من المستبعد حقًا قبول التخريج بحذافيره، وما يعنينا من الأمر كله، إثبات حقيقة أن سيد قطب عرف الحب، وعبر عنه فى الرواية، تعبيره عنه فى الشعر.

٦

تولى سيد قطب تحرير مجلة العالم العربى عام ١٩٤٧م، وهى مجلة شهرية، جمعت بين الاهتمام بالأدب وقضايا العالم العربى. فوجه المجلة إلى الاعتزاز بالعالم العربى، وحثه ليؤدى دوره الحضارى فى مواجهة الهجمة الغربية المادية الاستعمارية، واستقطب سيد قطب أقلامًا من العالم العربى على صفحات المجلة مثل ميخائيل نعيمة (لبنان) وصلاح الدين المنجد (سوريا) وغائب طعمة فرمان (العراق) وأحمد عبد الغفور عطار (السعودية) إلى جانب الكتاب المصريين مثل نجيب محفوظ الذى نشر فيها بعض المقالات والقصص وأنور المعداوى وعبد المنعم شميس وشقيقه محمد قطب "الشاعر" وشقيقته أمينة قطب القصاصة: واهتم بالسودان، ونشر فى أحد الأعداد صورة الزعيم السودانى إسماعيل الأزهرى، مع حديث صحفى وبيان سياسى.

وبدت المجلة عنيفة فى هجومها على إنجلترا والإنجليز السمر فى "بُثور خبيثة فى جسد الأمة" والأرستقراطية المصرية، والمدنية الغربية " مدنية الحيوان والعبيد".

وفى المجال الأدبى، تبرز دعوته إلى الوجدانية و "آن للشعر أن يعود غناء"، مقترنة بحملة خفية على أستاذه العقاد، دون أن يسميه، ولاسيما مقاله "الضمير الأدبى فى مصر: شبان وشيوخ". "الشيوخ أنانيون".

وفى مجلة العالم العربى قدم محمد مفتاح الفيتورى فى قصيدة جهاد ومطلعها:

الثورة الحمراء تعصف فى دمى   يشدو بها قلبى ويؤيدها فمى

وكتب إلى جانب اسمه "من أبناء الجنوب"، ويراد بالجنوب: جنوب وادى النيل.

وبعد صدور أربعة أعداد، ترك سيد قطب المجلة، وكتب بيانًا، يوضح موقفه:

" اضطررت مع الأسف، أن أتخلى عن رئاسة تحرير (مجلة العالم العربى) لأسباب تتعلق بمبادئى الخاصة، مما لا لامجال لتفصيله فى الصحف، وإنى بهذا لأشكر جميع من وثقوا بى، وآزرونى فى خطتى". (١)

وترد المجلة على رئيس تحريرها السابق بل ومنشئها:

" كان يضطلع بأعباء رياسة التحرير لهذه المجلة الأستاذ سيد قطب، يعاونه نخبة من

---

(١) بريد الأديب، الأديب، ٨/ ١٩٤٧م، بيروت، ص٥٦.

الكاتبين، وصفوة من كرام الباحثين، وعلى يديه ولدت هذه المجلة، وقطعت من العمر أربعة أشهر، ممثلة فى أربعة أعداد، وجدت بعد ذلك أمور، أوجبت أن يستقيل الأستاذ سيد قطب أو يتنحى عن المضى فى الإشراف على غرس يده. . وأراد الأستاذ أن يلغم الطريق فى وجه خلفه، فنشر بيانًا فى الصحف السيارة يقول فيه إن استقالته ترجع إلى مبادئه الخاصة ". (١)

تولى رئاسة التحرير من بعده محمود العزب موسى، وفى داخل العدد كتب مدير المجلة: يوسف شحاته كلمة جاء فيها:

" تعلن إدارة مجلة العالم العربى إيضاحًا لما نشر فى بعض الصحف، والمجلات، من الأستاذ سيد قطب، عن تخليه من أجل مبادئه الخاصة التى رجع إليها أخيرًا، أنها تقدر حضرة الكتّاب حق قدرهم ". (٢)

وبتخلى سيد قطب عن المجلة، انسحبت من صفحاتها أقلام نجيب محفوظ وعبد المنعم شميس ومحمود أبو الوفا ومحمد قطب إلخ ممن استقطبهم سيد قطب.

يظهر جليا أن الدولة بمؤسستها الحاكمة، ضاقت ذرعًا بالطابع الثورى الذى ميز المجلة فى عهد سيد قطب، فلجأت إلى صاحب المجلة ومديرها، تعنف فى الضغط عليه، فلم يجد بدًا، من التضحية بسيد قطب، الذى استقال، رافضًا الإذعان للمساومة والإذعان للضغط.

ولعل هذا المستوى من التوجه السياسى العنيف الذى خرجت به المجلة، جلب على سيد قطب كثيرًا من المصاعب، مع الحكومة القائمة، بوصفه أحد الموظفين العاملين فى جهاز الدولة، وأريد نقله من القاهرة، إلى مكان قصى، النقل الذى يحمل معنى العقوبة بالنفى، ولكنه رفض النقل، وكاد يقدم استقالته من العمل، لولا تدخل طه حسين الذى فض النزاع بتدخله وحنكته.

وبالتضامن مع حلمى المنياوى الناشر الإسلامى، استطاع سيد قطب إصدار مجلة الفكر الجديد، رئيس تحريرها اسميا هو مدرك الساوى، ولكن قلبها النابض، ومحررها الفعلى هو سيد قطب. صدر منها اثنا عشر عددًا ثم أوقفتها الحكومة عن الصدور عام ١٩٤٨م.

---

(١) المحرر، العالم العربى ٨/ ١٩٤٧م ص١.

(٢) نفسه ص٥٩.

وهى مجلة إسلامية التوجه، ولكن اللافت للنظر فيها، الذى يمثل جوهر رسالتها . هو دعوتها إلى العدالة الاجتماعية، ولا ندرى كيف اتصل سيد قطب بالبرنامج الاجتماعى الذى طبقته حكومة حزب العمال فى بريطانيا بعيد الحرب العالمية الثانية، منذ عام ١٩٤٥م.

ولكن الثابت أن دعوة سيد قطب تماثل ما طبقته حكومة حزب العمال وتتساوق معه، وقبل ذلك كله : ليس بين أيدينا ما يدل على أن سيد قطب وقف على حقوق العباد التى فصلها ابن حزم فى المحلى، لأنه لا يخرج عنها قيد شعرة.

فمنذ العدد الأول ومن الصفحة الأولى، يستوحى ما سماه الدستور الإسلامى، بتقديم إعانة للعاطلين والمرضى والمسنين تساوى المرتب الأساسى، وتوفير العلاج والدواء مجانًا، وكذلك التعليم . وإدخال ضرائب تصاعدية على الأرباح والأموال، بحيث توفر الدولة كل الضروريات من المسكن والعلاج والتعليم وما يقابل الحاجات الأساسية لمن يحتاجون إلى ذلك من المواطنين، وذلك مجانًا.

هذا المنحى فى تفكير سيد قطب ـ ويماثله ما كتبه الإمام مصطفى السباعى من بعد ـ يغيب عمن يعرضون للحركة الإسلامية، وخاصة من يحاكمون سيد قطب، بل إن الحركة الإسلامية نفسها تهمل هذا الجانب، ولا توليه ما يستحقه من اهتمام، وليس فى برامجها أى معالجة مفصلة، لحل القضية الاجتماعية الكبرى : الفقر وتوفير الضرورى من الحاجات، من قبل الدولة، حلاً يلامس حقائق الواقع وظروف الناس ومعائشهم فى هذا العصر، بأكثر من الشعار العام.

٧

من المؤلفات الدالة على نقلة تاريخية فى تراث سيد قطب، بل وفى حركة الإسلام السياسى بأسره، كتاب : " العدالة الاجتماعية فى الإسلام "، وهو يلبى حاجة اجتماعية ملحة يعانيها المجتمع المصرى يومئذ، أكثر من أن يكون تعبيراً عن فكر نظرى حالم. وكانت الحركة الإسلامية ـ ولعلها لا تزال ـ لا تهتم كبير اهتمام بوضع حلول للمشاكل الاجتماعية، وقضايا الفقر والحاجات الأساسية.

وهو كتاب حظى برواج جم فى الأربعينيات والخمسينيات بل والستينيات، يَبِينُ فى طبعات متتالية، وترجم إلى الإنجليزية مرتين، ظهرت الترجمة الأولى من عمل " هاردى " عام

١٩٥٣م، طبعتها الأولى فى أمريكا، والطبعة الثانية فى أمريكا أيضًا عام ١٩٧٠م.
وظهرت ترجمة ثانية من عمل " شبرد " فى " لايدن " بهولندا، عام ١٩٩٦م. (١)

٨

يهمنا من رحلته إلى أمريكا، دوافع ابتعاثه إليها.

أ - هل هى بعثة علمية عادية مبرأة من الشبهات والأغراض؟
ب - هل كان سيد قطب قاب قوسين من الاعتقال، فأريد إنقاذه، فدبرت البعثة تدبيرًا؟!
ج - للبعثة أغراض خفية، بمعنى أن يؤدى ابتعاثه وعيشه فى ظل الحضارة الغربية فى أمريكا، إلى إحداث تغيير نوعى فى تفكيره، وبالتالى اقترابه من " الحداثة"، واكتسابه قابلية التعاون والمساومة.

إذا نظرنا إلى أثر الرحلة إلى أمريكا فى إحداث منعرج خطير فى سيد قطب، على الصعيدين السياسى والشخصى، ولو قبلنا أن البعثة بعثة علمية سليمة الطوية، وأن الغرض منها صونه من الاعتقال فإن الفرض الأخير بأهدافه الخفية وارد، عند سيد قطب أولاً، فقد رسخ فى نفسه يقين لا يخامره شك، أن محاولة امرأة مخمورة استغواءه، فى السفينة التى حملته إلى أمريكا، هو عمل مدبر، ومكيدة نسجت بإحكام لإيقاعه وتكبيل إرادته المستقلة، وأنه جاءه برهان من ربه فى " رؤيا " زلزلت كيانه من حيث صقلت روحه بصفاء عجيب، فكتبت له البراءة من البراثن.

يروى أحمد عبد المجيد، أنه أحد الذين حدثهم سيد قطب، أنه كتب لرجال ثورة يوليو ١٩٥٢م، " مذكرة مطولة، وقدمها لهم، عن موقف المخابرات الإنجليزية والأمريكية معه أثناء رحلته لأمريكا سنة ١٩٤٨م، ظنًا منه وقتها أنهم أناس مخلصون ". (٢)

ولا شك فى أن ما حدث فى " السفينة " يندرج عنده فى موقف المخابرات البريطانية والأمريكية، وما يرويه محمد قطب من أن المستشرق جون هيورت عرض على سيد قطب،

---

(١)

A: Sayeed Kutb, Social Justicein Islam, Translated by John Hardie, American concil for learned Societies, Washington, 1953. Reprinted: octagon Books, New york, 1970.

B: Sayeed Qutb and islamic Activism, translation and crirical analysis of social Justiceni Islam, by william shepard, Brill, leiden, 1996.

(٢) أحمد عبد المجيد، الإخوان وعبد الناصر، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة ١٤١٢هـ، ١٩٩١م. ص٨٢.

ترجمة كتابه العدالة الاجتماعية فى الإسلام لقاء عشرة آلاف دولار، ولكنه رفض، وصارت الترجمة من نصيب مستشرق آخر، وأن جون هيورات حاول إغراء سيد قطب بالتوقف عن الهجوم على أمريكا وبريطانيا، وأن دولة الإخوان المسلمين - إن قامت - خطر ماحق ". (١)

ولا ندرى حقيقة الإغراء، إن كان جرى على نحو صريح، أم اتخذ شكل المناقشة العامة وتبادل الأفكار، ولكن المهم فى الأمر، أن سيد قطب، رأى فى كل ما سمع تعبيراً عن المخابرات الأمريكية خاصة.

ويستتبع ذلك الهجوم العنيف الذى شنه سيد قطب على أمريكا، مذ كان مقيمًا فيها، وقبل أن يعود إلى مصر، مما نشره فى المجلات، عن شيوع الانحلال الأخلاقى، وغلبة النزعة المادية على الحياة، وغياب " الروح " وسمى أمريكا "ورشة ضخمة " وواصل نشر رأيه عن أمريكا، وخلاصة رحلته وإقامته، وكان يشير دائمًا إلى أن ما ينشر جزء من كتابه: "أمريكا التى رأيت "، وأنه كله سيطبع قريبًا. وتشيع روايات عن أن حجم الكتاب يبلغ ألفًا وخمسمائة صفحة، لم ينشر فى المجلات إلا نحو عشرها، وهذا يعنى أن معظم الكتاب ما يزال مخطوطًا، وأن المخطوط كله من بين أوراق سيد قطب التى صادرتها أجهزة الأمن من بيته، عام ١٩٦٥م، وانقطع خبرها من بعد. على أن ما نشر يعطى فكرة عامة عن موقف سيد قطب من أمريكا، وهى فكرة واضحة الدلالة على موقفه.

ولا نحسب رأيه فى مستوى الأخلاق الأمريكية جديداً على نهجه الفكرى، فمن قبل قدومه إلى أمريكا، كان ينعى على الحضارة الغربية ماديتها وإفلاسها الروحى، ويلعن مظاهر الانحلال والتفسخ والرخاوة فى البيئة الاجتماعية فى مصر، على " البلاج " ووسط الأرستقراطية المصرية " المتأوربة "، مثلما كان على المستوى السياسى، يعبر عن يأس تام من الضمير الأوربى والأمريكى.

ويبدو أن الشىء الجديد، الخطير والحاسم الذى طرأ على حياته، حدث عندما أغتيل الإمام حسن البنا، وسيد قطب فى أمريكا: يقول:

" لم أكن أعرف إلا القليل عن (الإخوان)، إلى أن سافرت إلى أمريكا ربيع ١٩٤٨م، وقد قتل الشهيد حسن البنا، وأنا هناك فى عام ١٩٤٩م، وقد لفت نظرى بشدة ما أبدته

---

(١) د. مهدى فضل الله، مع سيد قطب فى فكره السياسى والدينى، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٩م، ص٩٠.

الصحف الأمريكية، وكذلك الإنجليزية من اهتمام بالغ بالإخوان، ومن شماتة وراحة واضحة فى حل جماعتهم وضربها . . ومن حديث عن خطر هذه الجماعة على مصالح الغرب فى المنطقة، وعلى ثقافة الغرب وحضارته فيها، وصدرت كتب بهذا المعنى سنة ١٩٥٠م، أذكر منها كتابًا لجيمس هيوارث بعنوان التيارات السياسية والدينية فى مصر الحديثة " . (١)

وإزاء ما قرأ وسمع، عن البنا والإخوان، ومن بين الكتاب: هيوارث أو هيورث، الذى رأينا محمد قطب، يورد محاولته إغراء سيد قطب واستمالته، بدا يهتم - برد فعل عنيف - بالإخوان ومكانة حسن البنا . أن من تهاجمهم الصحف الأمريكية، وتشمت فى موت زعيمهم مقتولاً، جديرون باحترامه، وبأن يوليهم حقهم من التقدير، وقبل ذلك كله العض بالنواجذ على القضية التى يدعو لها الإخوان فى مصر، واستشهد الإمام حسن البنا من أجلها فى قلب هذه الدوامة، اتخذ سيد قطب قرارًا لا رجعة فيه، أنه حين يعود إلى مصر، سيهجر النقد الأدبى إلى الأبد، وسيكرس حياته كلها للعمل الإسلامى، للقضية التى مات من أجلها حسن البنا، ويزعم بعض الإخوان أن سيد قطب قال: إن الأمة فى حاجة إلى رجال من طراز حسن البنا أكثر مما هى فى حاجة إلى رجال من طراز العقاد، وربما بدا فى ذلك نوع من المغالاة، ولكن الحق أن سيد قطب انتقل حقًا من الصعيد الذى يقف العقاد فى مقدمته إلى الصعيد الذى وقف فيه حسن البنا .

٩

بعد عودته من أمريكا، حرص على الكتابة فى الصحف والمجلات، مبتعداً عن شئون الأدب والثقافة، ومتوغلاً فى قضايا السياسة والفكر، والتف حوله الثائرون على الواقع والمتمردون على المؤسسة، ويكفى أن نذكر هنا تقديمه لكتاب زميله عبد المنعم شميس: "سقوط القاهرة " الذى صودر .

لم ينضم سيد قطب إلى تنظيم الإخوان المسلمين، إلى أن ظهرت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، ولكن الإخوان صاروا يعتبرونه واحداً منهم، وبدا بينه وبينهم نوع من التواد والتقارب .

وقبيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، اتصل قادتها ومدبروها وعلى رأسهم جمال عبد الناصر بسيد قطب، يروى سليمان فياض أنه زار سيد قطب فى منزله ذات مرة، فأطلعه على صور

---

(١) سيد قطب، لماذا أعدمونى؟، كتاب الشرق الأوسط، الشركة السعودية للأبحاث والتسويق، جدة، بلا تاريخ، ص١١ .

تجمعه مع عبد الناصر وآخرين من ضباط الثورة، وأنه علم من سيد قطب أنهم يزورونه، وأن سيد قطب قال له إن نجم جمال عبد الناصر سيسطع من بينهم فى المستقبل.

وكتب مهدى فضل الله:

" حدثنى عبد الحكيم عابدين قائلاً: إنه فى نفس الليلة التى قامت فيها الثورة، توجه عدد من الجنود مع بعض الدبابات إلى منزل سيد قطب فى حلوان، حيث اصطحبوه معهم إلى مقر قيادة الضباط الأحرار فى (كوبرى القبة) فى القاهرة، لكى يكون مستشاراً ثقافيًا لزعماء الثورة، وإنه كان المدنى الوحيد الذى يحضر بصفته الشخصية جميع جلسات مجلس قيادة الثورة، وينام مع الضباط ويأكل أكلهم، ويشترك معهم فى التصويت على القرارات المتخذة، وبأنه لم ينفصل عنهم إلا بعد ستة أشهر، حينما اختلف معهم على الأسس التى يجب أن ترتكز إليها هيئة التحرير المساندة للثورة، ففى حين قرر الضباط تشكيلها من جميع فئات الشعب، ارتأى سيد أن يكون الإسلام دستورها، والاكتفاء بتشكيلها من بين الوطنيين المخلصين ". (١)

ولكى يطمئن قلبى، كتبتُ رسالة شخصية إلى د. مهدى فضل الله، بعيد صدور كتابه، طامعًا فى الحصول على تفاصيل المعلومة، فكتب إلىّ مشكورًا، أنه سمع المعلومات من المرحوم عبد الحكيم عابدين، صهر الإمام حسن البنا، والأمين العام للإخوان المسلمين.

وهذا سيد قطب نفسه يؤكد ذلك فى وثيقة نشرت فى وقت لاحق: "استغرقت فى العمل، مع رجال ثورة ٢٣ يوليو حتى فبراير ١٩٥٣م، تفكيرى وتفكيرهم يفترق حول هيئة التحرير وتكوينها، وحول مسائل أخرى جارية فى ذلك الحين لا داعى لتفصيلها".

ويقول فى موضع آخر من تلك الوثيقة، عن وزير فى حكومة نجيب الأولى: "كان يرانى مقربًا من رجال الثورة، وموضع ثقتهم مع ترشيحهم لى لبعض المناصب الكبيرة الهامة، ومع تشاورنا على المفتوح فى المسائل الجارية إذ ذاك . . . . . لأننى أعمل أكثر من اثنتى عشرة ساعة يوميًا قريبًا من رجال الثورة، ومعهم ومع من يحيط بهم ". (٢)

وفى الأيام الأولى لثورة يوليو، كتب سيد قطب مقالات فى مجلة الرسالة، مؤيدة ومساندة للثورة، بعضها أهداه "إلى ضباط القيادة" وعنوان أحدها: "نحن الشعب نريد"

---

(١) د. مهدى فضل الله، مع سيد قطب فى فكره الدينى والسياسى، ص٩١.

(٢) سيد قطب، لماذا أعدمونى، ص١٣ وص١٤-١٥.

ومقال آخر عنوانه "أخرسوا هذه الأصوات الدنسة"، يقول السطر الأول منه : "محطة الإذاعة المصرية، لم تشعر بعد، بأن هناك ثورة فى البلد".

وعندما بدأ الخلاف بين الثورة والإخوان المسلمين، كتب سيد قطب فى مجلة الاثنين عام ١٩٥٣م، يدعو الإخوان المسلمين للتعاون مع الثورة ونبذ الخلاف، فرد عليه حسن الهضيبى إمام الإخوان، معبراً عن حرصهم على التعاون ونبذ الفرقة، ويقول له، قل لهم: ماذا يريدون منا أن نفعل، لننفذه فى الحال.

وما لبث سيد قطب أن انضم إلى تنظيم الإخوان المسلمين، فى أوان استفحال الخلاف بين الطرفين، وصار رئيسًا لتحرير صحيفة الإخوان المسلمين، ومسؤولاً عن الدعوة والأمور الثقافية، وصار موقنًا بأن ثورة يوليو مخترقة، ، وأنها حادت عن الطريق، ومن بعد تفاقم الصراع، وسيق سيد قطب إلى السجن عام ١٩٥٤م، ومكث فيه عشر سنين حتى عام ١٩٦٤م، ثم أعيد إليه عام ١٩٦٥م، ولم يخرج منه إلا جثة مسجاة.

وتعرض تفكيره لتشويه مخل، إذ كان يدعو أولاً إلى التربية، بقيام مجتمع إسلامى أولاً، صحيح العقيدة، وسيأتى المجتمع الإسلامى بنظام إسلامى، ويرفض دائمًا اللجوء إلى الانقلاب العسكرى والعمليات العسكرية من أجل فرض النظام الإسلامى.

ولم يمثل أمام محكمة عادلة، ولم ينل حقه فى الدفاع عن نفسه، بل عانى التعذيب وهو العليل الواهن فى مرحلة التحقيق، وأدانه الإعلام الرسمى قبل محاكمته فى حملة منظمة جهورية الصوت، وأدانته محكمة عسكرية، وحكمت عليه بالإعدام، و لا يشك شقيقه محمد قطب فى أن الولايات المتحدة الأمريكية تقف وراء ذلك الأمر كله، وعادة لا يُنفذ حكم الإعدام فيمن بلغ الستين من عمره، ولكن إزاء الحملة العنيفة الضارية التى رفضت حكم الإعدام، على المستويين الرسمى والشعبى فى العالم الإسلامى، والعالم كله، مطالبة بالتخفيف والرأفة، سيق سيد قطب، صاحب المشاركة المشهورة فى مجال الأدب والنقد، وفى مجال الفكر الإسلامى، وأشهر كاتب مصرى ـ وعربى ـ فى القرن العشرين إلى المشنقة.

سيق رجل مربوع القامة، نحيل الجسد، واهنه، ليس بغنى ولا كانز، إلى المشنقة، ودفن فى قبر مجهول، بدون صلاة.

من المتبع قبل تنفيذ الإعدام، أن يكون موجوداً أحد المشايخ ليلقن المحكوم عليه الشهادتين، وقبل أن يسير سيد قطب بخطاه الأخيرة إلى حبل المشنقة، قال له الشيخ: قل لا إله إلا الله؟! فرد عليه سيد قطب:

"حتى أنت جئت تكمل المسرحية، نحن يا أخي نعدم بسبب لا إله إلا الله، وأنت تأكل الخبز بلا إله إلا الله". (١)

---

(١) سيد قطب، لماذا أعدموني، ص١٣ وص١٤-١٥.

البـاب الأول

سيد قطب وتراثه النقدى

■ ■

الفصل الأول

المرحلة الأولى: مع العقاد

يبدو أن الملمح البارز، في تكوين سيد قطب وهو في بداية طريقه، وأول سيره في درب النقد الأدبي، هو أنه ناقد شعر، يستقي مقاييسه وقيمه من مقولات العقاد، وكأنما يريد لنفسه أن يكون امتدادًا له، ورأس دعاة اتجاهه الأدبي، ونرى ذلك ماثلاً في مقالاته المنشورة في الصحف والمجلات، التي انصرف جزء كبير منها إلى الدفاع عن العقاد ومناصرة اتجاهه، كما نراه في كتابه الأول "مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر" وهو يضم محاضرة قدمها في كلية دار العلوم، وهو طالب من طلابها يومئذ.

ولا نعجب لكبر حظ الشعر في مقالاته، وغلبته على قلمه، في تلك الأونة، إذ أن مقالاته النقدية تجيء على هامش الاتجاه الغالب على نشاطه الأدبي، الذي يستأثر بجل اهتمامه، وهو قرض الشعر، فقد دأب على نظم الشعر ووالى نشر قصائده في الصحف والمجلات.

ولا يعني هذا انحصاره في نقد الشعر انحصارًا تامًا لا يخرج من دائرته ألبتة، فإن لغير الشعر نصيبًا من نشاطه، وهو نصيب قليل.

وسنحاول في هذا الفصل تبيان معالم نقده، في هذه المرحلة.

نقد الشعر

أ ـ المقومات النظرية:

حاول تحديد ماهية الشعر، على أنه فرع في شجرة الفنون الجميلة، التي يؤثر تسميتها "المثل الرفيعة"[١] لما في هذه التسمية من دلالة قوية على مهمة الفنون، لترتقي بالنفس الإنسانية إلى ماهو أسمى من المعهود والمألوف، وهو يأخذ بالنسق الغربي في ترتيب الفنون، في سلم معلوم، حسب أهميتها، فيضع الشعر في المرتبة الثانية في سلم الفنون

(١) مهمة الشاعر في الحياة، مكتبة الأقصى بعمان، ودار العربية ببيروت، بلا تاريخ، ص١٥.

الجميلة، بعد الموسيقى والغناء، لأنه فن جاد، مزيته نقل العاطفة، على نحو يتأتى له حظ كبير من الجمال والتوفيق، كلما قلت الوسائط بينه وبين العاطفة،[1] وللغربيين أن يحتفلوا بالموسيقى، ولكن طريقتهم فى ترتيب الفنون، إنما تتأثر بتراثهم ومزاجهم وما لهم من عادات وتقاليد فى التذوق، وما نحسبها تصلح لنا أو تتجانس مع ذوقنا وثقافتنا، ذلك أن طريقة الغربيين ليست معياراً عامًا يصلح للحكم على الفنون غير الغربية دائمًا، فنقتدى به ونلتزمه ضربة لازب، بل هو طريقة خاصة بجماعة من الناس، فى بقعة محددة من الأرض.

ومن رأى سيد قطب أن ليس من وكد الشاعر، نقل الواقع كما يتبدى لكل عين، وينجلى فى كل مرآة، مما يمكن أن يصنعه الرسام العادى، الذى يكون فى أدنى مراتب الرسامين، بل يريد للشاعر أن يكون مثل الرسام "الفنان الذى يخلع على الصورة ظلاً من نفسه وخياله، وتظهر فى صُوره شخصيته واضحة" .[2]

فينأى الشاعر عن التقليد، ويتجنب الوقوع فى أسره، فلا يقصد إلى محاكاة الواقع ونقله نقلاً أمينا لا تصرُف فيه، بل يريد للشاعر أن يبرز شعوره القوى المتفرد ويُضفى من شخصيته طابعًا متميزاً على موضوعاته، وطرائقه فى التناول، متجاوزاً ما هو مألوف.

ثم يأتى إلى موازنة الشاعر بالفيلسوف، واضعًا كلاً منهما فى كفة، فيجد الفيلسوف يعتزل الحياة، ويسجل حركتها، من بُعد، فى حين أن الشاعر يعيش الحياة متفاعلاً معها، فيتحدث عن إحساسها وشعورها، وما دام الفيلسوف يشاهد، والشاعر يحس ويشعر، فإن " الذى يشعر، أصدق من الذى يشاهد"[3] وأصدق تعنى هنا أفضل وأحق بالتقدمة، لأن الفيلسوف يتناول الحياة من الخارج، دون أن يمارسها ويخوض لجتها، أو يخالط أهلها، أما الشاعر، فيعرف الباطن، ما تحت سطح الماء، لأنه يعيش فيه، ويستكنهه، فيلمس حقيقة الحياة من كثب، ويصدر فى تعبيره عن صدق ومعايشة، فلا غرو أن قدم الشعر على الفلسفة والفن التشكيلى فى سلم الفنون، ولعل هذا الحكم، قائم على أساس أن العاطفة أكثر صدقًا وأشد نفعًا فى التعبير عن الحياة من العقل، والعاطفة بالشعر ألصق وأعلق، كما أن العقل روح الفلسفة وأداتها، وإن كان الشعر دالاً على الباطن ومستقى منه، فقد بدا

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، مكتبة الأقصى بعمان، ودار العربية ببيروت، بلا تاريخ، ص١٧.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة ط: مكتبة الأقصى ص٣٢.

(٣) نفسه ص ١٨ـ١٩.

له أن الفلسفة تبين خصائص الأشياء بمعزل عن الشعور بها، ودون أن تخالط النفس فى حين يغوص الشعر فى داخل الحياة، مغضيًا عن شعور النفس الإنسانية بها، والفرق بينهما هو الفرق بين الذى يتحدث عن خصائص الخمر ومكوناتها دون أن يذوقها، والآخر الذى يعبّ الخمر ويتذوقها، فيعرف نكهتها وطعمها، ويعجم عودها بلسانه، ويجد أثرها فى جسده وكيانه.

غير أن هذه الموازنة لا تهبط بقدر الفلسفة، فكلا الشعر والفلسفة ضرورىّ، بحيث لا يُغنى أحدهما عن الآخر، أو ينفى جدواه، ولعل وكد الناقد من ذلك هو إعطاء التقدمة للشاعر ومنحه المكانة العليا، لأن الشاعر إنسان متفوّق على غيره من البشر، تجتمع له خصائص جمة ترفع قدره فوق قدر غيره من الناس لأنه "يدرك من العلاقات بين التصورات والأحاسيس، ما لا يدركه الآخرون"[(١)] وهو يعنى بالآخرين عامة الناس، وهم السواد الأعظم، ممن يقفون عند السطح، ولا يتجاوزون القشرة البادية لكل عين، مما لا يحتاج إلى جهد، أو يتطلب موهبة خاصة، ذلك أن "الشاعر شخصية ممتازة حساسة، شديدة الحساسية، عميقة الشعور"[(٢)] فتكون استجابته للمؤثرات ذات قابلية سريعة، كما تكون نفاذة متميزة على استجابة العامة، لأن الإحساس بالحقائق على نحو مشابه لإحساس "الجماهير" بها، هو من نصيب "الشاعر الزائف الإحساس، السطحى الشعور" الذى نفتقد شخصيته فى شعره، ونحن لا نحصل من مثل هذا الشاعر، إلا على نسخ متشابهة، مثلما نحصل على نسخ متشابهة لمنظر واحد، يلتقطها جماعة من المصوّرين، كان من الممكن أن تغنى نسخة واحدة عن كل النسخ،[(٣)] لأن الشاعر الحقيقى، الذى يدرك من خفى العلاقات، ما لا تستطيع إدراكه العامة، لابد له من شخصية بارزة، حتى لا يكون شعره نقلاً محايدًا، لا يقدم موقفًا عاطفيًا، وهذا يؤكد لنا حرصه على اكتناز الشعر بشخصية ناظمه ودلالته عليها، وذلك بتفرده فى الشعور بالكون، والصدور عن الحياة، تفردًا لا يشاركه فيه أحد، وهذا هو التميز، مما يذكرنا بتفرقة العقاد بين شعر الصنعة، وشعر الشخصية، وحكمه بتفوق شعر الشخصية لأنه ينقل الطبيعة كما تحسها الشخصية، فى

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط مكتبة الأقصى ص١٨-١٩.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص١٠٧.

(٣) نفسه ص٦٤.

حين أن من شعر الصنعة ما ينقل الطبيعة ولكنها عاطلة من الشخصية. [1] وكأن الاكتفاء بتسجيل الحوادث أو العناية بالأوصاف والمشاهد، على نحو لا يحمل سمات شخصية الشاعر، هو أمر لا مزية فيه. لأنه مما يقع للعامة "الجماهير" وما يقع للعامة إلا الذى لا نفع فيه، ولا قيمة له، وهو يشبه ذلك بالتصوير الفوتغرافى، الذى لا يدخل فى سلم الفنون الجميلة، لأنه علم آلى لا أثر للشخصية فيه، وما درى أن فى التصوير الفوتغرافى تفاوتًا فى المقدرات، وتباينًا فى الطرق، لما فى المقدرات على الالتقاط، واختيار الزوايا، وإصابة الموقع الدال، من تفاوت فى الأساليب.

فالشعر إذن فن ممتاز، تكتبه شخصيات ممتازة، ومجاله العاطفة، حيث يجمل القول ولا يفصله تفصيلاً، فيومئ إلى ما يريد، دون أن يجعله يتعرّى فى انكشاف تام.

عمر بن أبى ربيعة:

إن خير النساء عندى طرًا — من تواتى بوصلها ماهوينا
فاذكرى العهد والمواثيق منّا — يوم آليت لا تطيعين فينا

ليعلق قائلاً إن "آليت لا تطيعين فينا، بهذا الغموض الذى أنتجه حذف المفعول، فيها من الروعة ما فيها[2] وللناقد أن يرى فى البيتين جمالاً لا يدانيه جمال، لكننا لا نحسب أن حسن البيتين يأتى من كون المفعول محذوفًا فقط، ولا نحسب فى العبارة غموضًا أو إيحاءً يبلغ حد الروعة، مما يمكن أن يقف دليلاً على فضل الإيماء وقيمته، حين تساق الأمثلة لإثبات حسن الإيماء، ذلك أن الإيماء يقع فى الكلام التام الخالى من الحذف علاوة على أن الحذف من المباحث التى طرقها النقاد الأوائل، فدرسوه أحسن درس، وقتلوه بحثًا، مثل عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز الذى شبه الحذف بالسحر، وقال: "لأنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر"[3] وأورد أمثلة لحذف المفعول به، بين ما أورد من أمثله للحذف، مثل قول البحترى:

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مطبعة حجازى، القاهرة، ١٩٣٧، ص١٦٨.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى بعمان ص٩٩، وانظر ديوان عمر بن أبى ربيعة، ط: دار صادر، بيروت، ١٩٦١، ص٤٢٨، وقد وردت "وصالا" فى محل: طرا.

(٣) دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، القاهرة، بلا تاريخ، ص١٠٦.

شجو حسّاده وغيظ عداه أن يرى مبصرٌ ويسمع واع

فيحتاج كلا الفعلين رأى وسمع إلى مفعول، أي يرى مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره وأوصافه [1] كما عرض له ضياء الدين بن الأثير فى كتابه "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" وعقد بابًا ضافيًا للحذف، فرّق فيه بين نوعين من الحذف، حذف الجمل، وحذف المفردات، ومنه حذف المفعول به، وقال عنه: "إن اللطائف فيه أكثر وأعجب"[2] وكلا الكاتبين يورد نماذج شتى للحذف، من القرآن الكريم، ومن هنا يجوز للناقد أن يورد قول ابن أبى ربيعة، على أنه نموذج للحذف، حذف المفعول به، ولكن ليس هناك غموض فى البيت أحدثه حذف المفعول به، لأن المحذوف معلوم، لا يندّ عن الفطنة، ويدركه الذوق والطبع بداهة، ولا نحسب الغموض يأتى من قبل الحذف، بقدر ما يكون الغموض ينشأ من تركيب الكلام على نحو ما، لا يؤدى المعنى أداء واضحًا، بحيث يضع القارىء يده على المعنى من أول وهلة.

ويظهر أن سيد قطب لا يولى قضية اختيار الألفاظ، وتنسيقها فى النسيج الشعرى، اهتمامًا كبيرًا، لأن الشعر ـ عنده ـ لا يقاس بحسن ألفاظه، وإنما يحكم عليه بما يتحقق فيه من صدور عن إحساس نفسى وتأثر وجدانى.[3] غير أن الشعر ليس معانى فحسب، حتى يجوز للناقد أن ينحصر تذوقه فى نطاقها، فيلزمها لا يريم عنها، إذ لامناص من النظر فى طريقة تأدية المعانى، ومنحى تركيب الكلمات، مما أهمله ناقدنا الذى حمل على الشعراء الذين يحتفلون بتزيين أساليبهم، لأنهم "يصنعون زخارف براقة تحوى معانى تافهة"[4] فكأنها جميلة الشكل، أنيقة السطح، ولكنها فاقدة للعمق، لا تحوى مضمونًا ذا قيمة، من الشعر الذى يغرق فى الزخرفة ويتكلفها، بحيث يهمل المعنى، أو يتضاءل شأنه عنده، لأن هدف الناظم هو الزخرفة الشكلية فقط، فهذا النوع مما نتفق مع الناقد فى رفضه وذمه،

---

(١) دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا ص١١٢، وانظر ديوان البحترى ط١، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٢، ص١٥١.

(٢) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، ج٢، تحقيق د. أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٦٠، ص ص٣٠٤ـ٣٠٦.

(٣) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى، ص١٠٨.

(٤) نفسه ص٩٧.

ولكن لا غبار على الزخرف الذى يرد فى الكلام أحيانًا، طواعية من غير قصد ولا تعمل، وخاصة إذا صادف موقعًا حسنًا، وكان فيضًا تلقائيًا من الطبع، بل إن الزخرف الذى يقصد إليه الشاعر فى بعض الأحيان، ليلتذه القارىء، إن تمت له عناصر الحسن.

وغاية الأمر أن الشاعر كائن ممتاز، مباين للعامة فى الشعور والتعبير، ذو شخصية واضحة السمات، نراها فى شعره، فهو ليس كالرسام العادى الذى ينقل الواقع كما هو، شأن آلة التصوير، بل هو أشبه ما يكون بالرسام الممتاز الذى يخلع نفسه على لوحاته، كما أن الشاعر أفضل من الفيلسوف لأنه يصدر عن العاطفة، وينفذ إلى بواطن الأشياء، ويعبر عنها تعبيرًا موحيًا، غير مباشر.

النقد التطبيقى

أ ـ الشعر العربى القديم:

لما كان الشاعر ذا بصيرة تدرك ما لا تراه عيون سائر الناس، فإن وسيلته إلى استكناه المجاهل البعيدة، هى الخيال، الذى يقرّب الحقيقة إلى أفهام الناس، ويصلهم بآمالهم البعيدة، التى يتعذر تحققها فى الواقع "[١] وبهذا يكون الخيال وسيلة من وسائل المعرفة، يصلنا بعالم المجهول، يتخطى المألوف إلى ما هو كامن وراءه، ويتجاوز الواقع إلى المثل الأعلى، غير المتحقق، أى الآمال البعيدة، فيشبع رغبة محمومة، غير أن المعرفة أو الحقيقة التى يصلنا الخيال بها، ليست من جنس الحقيقة الفلسفية وإنما هى من "حقائق الإحساس الخفى، والإحساس الفطرى، المشترك بين النفوس الإنسانية" [٢] وكأنه عنصر ثابت فى تكوين النفس الإنسانية، وطبع مركوز فى كل ذات بشرية، غير أن الناقد لا يقر الإيغال فى الخيال، لأن الشاعر الذى يدع الحقيقة، ويشتط فى الخيال، لا يعدو أن يكون مهرجا زائف الإحساس[٣] فلا بد من ملاءمة الخيال للدقيقة، ويظهر أنه يريد بالاشتطاط فى الخيال، ما يسمى عند النقاد المحدثين الوهم ويرادفه Fancy . ثم يورد بيت ابن الرومى القائل:

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٥٠.

(٢) نفسه ص٥٢.

(٣) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٦٥.

تبرجت بعد حياء وخفر تبرُج الأنثى تصدّت للذكر

ليتخذ منه نموذجًا للخيال الشعرى فى أسمى صوره، فيقول إن الشاعر " يدرك أعمق طبيعة الحياة، حينما يدرك أن الأرض تتبرج للربيع تبرج الأنثى تصدّت للذكر، فليست الحياة فى صميمها إلا تزاوجًا بين الجنسين "(١) وهذا التعليق هو استحسان لحقيقة عقلية أكثر من أن يكون تبيانًا لمنحى متفرد من مناحى الخيال الشعرى، ولذا يحمّل النص أكثر من طاقته ومؤداه، لأنه يضفى عليه مستوى راقيًا من الأداء لا نلمسه فى النص، إن نظرنا إليه من الداخل، ووقفنا على طريقته فى التعبير، دون أن ننكر جمال الصورة فى البيت.

ثم ينتقل الناقد إلى قضية "تناسق الخيال وتلاؤم أجزائه ومحك ذلك الذوق، لأن جمال الخيال يتبدىّ فى وحدة القصيدة كلها، وليس فى البيت المفرد"(٢) وهو يجرى هنا على نسق الفكرة التى استنها العقاد، فى حملته على "التفكك " الذى يجعل القصيدة الواحدة أشلاء ممزقة، وأشتاتًا متنافرة، داعيًا إلى أن تكون القصيدة عملاً فنيا منسجمًا، يكتمل فيه إبداع شعور، أو إبداء مجموعة من الخواطر "كما يكتمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها"(٣) ومن هذا الموقف يستمد ناقدنا دعوته إلى أن التناسق الذى يجريه الذوق على الأخيلة، إنما يتجلى فى الوحدة الملتئمة بين كل أجزاء القصيدة فى غير تنافر أو نشوز، وجلى أنه يريد بالتناسق وحدة القصيدة "وحدة عضوية"، ومن هنا يذهب إلى القول بشيوع التنافر فى الشعر العربى القديم لأن "تنافر الأخيلة قد يكون راجعًا إلى البيئة الطبيعية، وإلى درجة الثقافة التى تهذب الذهن. . . كل هذه عوامل تؤثر فى نفس الشاعر وذوقه، وبالأخص فى ناحية ائتلاف المعانى وتناسق الأخيلة"(٤) آخذًا هنا بنظرية أثر البيئة، التى شاع الأخذ بمقولاتها فى تلك الآونة، فتبدو البيئة أمرًا قهريًا لا مفر من الخضوع له، ولا فكاك من الاستجابة لتأثيرها الحتمى الحاسم، إنها قيد ينساق الناس فى أسره، ويجلون فيه مضطرين، ثم يأتى بتطبيق لهذه النظرية على العرب الأوائل فيقول: هذه النظرية أكثر ما

---

(١) نفسه ص٥١. وانظر ديوان ابن الرومى، جـ١، اختيار كامل كيلانى، مطبعة التوفيق الأدبية، القاهرة، بلا تاريخ، ص٨٩.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٧٥.

(٣) الديوان ج٢، مكتبة السعادة، ١٩٢١. القاهرة، ص٤٥.

(٤) مهمة الشاعر فى الحياة ص٧٦.

تكون وضوحًا فى الشعر الجاهلى، البيئة الجاهلية كانت مجدبة، متنافرة المقاطع . . . مناظر تشتت الذهن، وتوزع الخيال . . . والثقافة التى تصقل الأذهان، وترتب الخواطر، تكاد تكون معدومة تماما . . . والمناظر التى يقع عليها نظر الشاعر كلها توحى إليه بخيال متنافر لا ارتباط بين أجزائه، بعد هذا كله لا نرى عجبًا أن يكون الشعر فى هذه الفترة . . . مشتت الأخلية، تكاد كل شطرة . . . لا كل بيت تكون وحدة قائمة بذاتها، وهى أشبه شىء بخواطر الأطفال "[1] وهكذا تكون البيئة الجاهلية هى التى فرضت على الشعر الجاهلى كل الصفات التى نسبها إليه ضربة لازب، وكأن قبضة البيئة من الإحكام بحيث تُقسر النتاج الشعرى كله على التزام قالب صارم لا يحيد عنه، هذا إذا صدقنا الافتراض الذى سلّم به ناقدنا، مرددًا دعاوى آخرين، دون أن يكون مطلعًا اطلاعًا مقبولاً على نصوص الشعر الجاهلى، بحيث يسمح له ذلك الاطلاع، بإصدار مثل هذا الحكم الغليظ المشتط، الذى يقلل من شأن الشعر الجاهلى، إلى حد أنه، إن سمع قائلاً يقول، إن البيئة العربية أصلح البيئات للشعر، تصدى له قائلاً: "إنها توحى بالشعر حقًا، ولكنه الشعر الذى يضم إلى تنافر الأخلية كثيرًا من السطحية التى لا تمتد إلى ما وراء الظواهر . . . ثم إن السماء الصافية هذه لا تدع للخيال أن يتعمق، فكل شىء واضح لا يدعو إلى التعمق "[2] ولئن سبق أن فضل ناقدنا الشاعر على الفيلسوف، لأنه يشعر بباطن الأشياء، ويستطيع استشفاف ما وراء المظاهر فإن البيئة الجاهلية لا تلد الشاعر الذى يعيش الحياة، ويشعر بها من الباطن، لأن السماء الصافية لا تنجب غير خيال سطحى، عاطل من العمق، وهو يطلق على الشعر الجاهلى اسم "الشعر الصحراوى" وأنه كتب فى ظروف بيئة صعبة، فجاء ساذجًا، ولهذا يعجب بنماذج منه، يفوتها جمال التناسق والعمق، ولكنها ذات حظ من "جمال السذاجة البريئة، مثل أبيات لأعرابى ابتاع خمرًا بصوف جزّه، فغضبت امرأته لذلك الإسراف، فقال:

غضبتْ علىّ لأن شربتُ بصوف ... ولئن غضبت لأشربَنْ بخروف
ولئن غضبت لأشربن بنعجة ... دَهْساء مالئة الإناء سحوف

(١) مهمة الشاعر فى الحياة ص ٧٦-٧٧.

(٢) نفسه ص٨٣.

ومثلها أبيات أخرى مطلعها :

حـلـلـنـــا آمـلـين بخـير عـيـش ولم يـشـعـر بـنـا واش يـكـيـد

قال عنها ناقدنا ألا إنه يستحق العطف ـ والله ـ على هذه السذاجة البريئة[1] ولقد تعمد الناقد الإتيان بنماذج تؤكد فكرته التى يتعصب لها، ويريد الانتصار لها، أكثر من أن يأتى بنماذج تنصف الشعر الجاهلى، فقد عمد إلى أبيات الأعرابى، لينسب إليها السذاجة، ويسخر منها، ولانشك فى أن ناقدنا واهى الصلة بالشعر الجاهلى، يؤمئذ، لا يعرف إلا نتفا وجوانب يسيرة منه، ولو أنه أقبل على دراسة الشعر الجاهلى، لألفاه بحرًا واسعًا وعميقًا، لأن هاتين القطعتين لا تصلحان مقدمات، تبنى عليها نتائج، تصم الشعر الجاهلى كله بالسطحية والسذاجة، فهناك المجاميع الشعرية والدواوين وكتب الأدب واللغة التى تثبت خطورة ذاك الشعر وتبيّن مكانته وعظمته، ولكن البيئة هى المحك الأساسى عند سيد قطب، الذى يقول "مهما يكن للبيئة العربية من فضل، فهى لا يمكن أن توازن بالبيئات المزدوجة المركبة، التى تجمع كثيرًا من ألوان الحياة المختلفة المتشابكة، ولا نريد أن نضرب مثلا بالشعر الأوربى، أو الشعر المصرى الناشىء ولكن نريد أن نستدل بالشعر العربى نفسه، أيام الدولة العباسية، حينما تفتحّت جوانب الإحساس، بتنوع المنظر، وتركيب الطبيعة، وارتقاء ألوانها"، [2] ومادامت البيئات المركبة أرقى من البيئة الصحراوية البسيطة، فإن الشعر فى تلك البيئات المركبة، كالشعر المصرى الحديث الذى يكتبه سيد قطب وأبناء جيله، هو أرقى من الشعر "الصحراوى"، بحيث لا يستحق أن يوزان به، وإنما يوازن الشعر الصحراوى، بشعر أقل مرتبة من الشعر الأوربى، والشعر المصرى الناشىء، وهو الشعر العباسى، الذى يعود ارتقاؤه إلى تفوق البيئة، لأنها كانت متنوعة المناظر، ولا غرو أن تفوق على الشعر الصحراوى.

رقى الشعر إذن، يرجع إلى عامل خارجى ، هو وحده الذى يحدد مقدار ذاك الرقى، أو يبين خلوه من الأزديان بذلك الرقى، ولا عجب إذن أن قال ناقدنا عن الشعر الجاهلى، إنه

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة ط : مكتبة الأقصى ص٨٢، انظر الأبيات الفائية التى أنشدها الأعرابى فى كتاب الأمالى لأبى على القالى، ط١ المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة ١٣٢٤هـ، ج١ ص١٥٠-١٥١، وأبيات الأعرابى "السكير" أوردها العقاد فى عرائس وشياطين، ط : عيسى البابلى الحلبى ص١٠١، ولعل ناقدنا سمعها من العقاد.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة ط : مكتبة الأقصى ص٨٤.

"ليس المثل الأعلى الذى نقتدى نحن به، وإن يكن هو ذاته مثلاً أعلى للعصر الذى وجد فيه "[1] فليس هو بالنموذج الذى يُحتذى، أو هو أقدم ما وصلنا من شعر عربى، ذلك أن سيد قطب يجد شعره وشعر بعض معاصريه، أفضل من الشعر الجاهلى، وليد البيئة المتخلفة، فكيف يطلب منه أن يضع ذاك الشعر موضع المثل الأعلى، وقد حرمته بيئته العقيم من كل عمق وجمال غير ساذج، فهو يرى أن "بلاد العرب مع ازدحامها بالجبال والهضاب . . . لم تستطع أن تخرج صوراً رائعة كما أخرجتها بلاد الأندلس على لسان ابن خفاجة حين يصف الجبل، هذه الصورة العميقة الهادئة، لم تكن لترتقب فى الشعر العربى ببلاد العرب الأصلية"[2] وما دامت بلاد الأندلس ذات بيئة غير البيئة الصحراوية، لأن فيها خضرة وماء، فلا بد أن يكون شعر أهلها أفضل، بل لا بدّ لها من أن تجعل شعراءها العرب القادمين من البيئة الصحراوية يكتبون شعراً أفضل، ذلك "أن طبيعة بلاد العرب " الصحراء "ظلت عاملاً معاكساً للعوامل الأخرى، يضعف المؤثرات الجديدة، التى طرأت على النفس العربية، فأبطأ بذلك التدرج فى سبيل العمق والتركيب والنظرة النفسية"[3] فالفضل فى تفوق الشعر يعزى إلى البيئة، كما أن انحطاط الشعر يعود إليها أيضاً، ونحن لا ننكر أثر البيئة فى التناول الشعرى، واستمداد الصور والمواضيع، ولكنها وحدها لا تصلح بحال، لأن تكون المقياس الوحيد الذى يستند إليه النقد الأدبى فى تحديد مكانة الشعر وتبيان قيمته، فيقول ناقدنا: " قيل عمر بن أبى ربيعة مثلا، لم يكن ينتظر من شاعر عربى أن يقول عن امرأة:

دُميـــة عـنـــد راهـب ذى اجتهـــاد ... صـوروهـــا فـــى جـانـب المحـــراب

دمية، وهذه الدمية عند راهب، وهذا الراهب مجتهد فى رهبنته، وصوروها فى جانب المحراب، فخلعوا عليها ظلاً من الرهبة أقوى، هذا خيال مركب لم يكن ليكون إلا فى العصر العباسى، وإلا من شاعر منتظم الفكر والتصوير، مهذب الخيال كعمر بن أبى ربيعة"[4].

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٨٢.

(٢) نفسه ص ٨٩.

(٣) نفسه ص ٨٧.

(٤) مهمة الشاعر فى الحياة ط: مكتبة الأقصى ص٨٥-٨٦.

عمر بن أبى ربيعة الذى عاش فى العصر الأموى، وليس العصر العباسى، فى بيئة الحجاز التى لم يطرأ عليها أى تغيير جوهرى، إنما يشبه محبوبته بالدمية المصورة فى جانب المحراب، وهذا الوصف لم يبتدعه عمر، بل سُبق إليه، وهو مقلّد فيه، وجارٍ على سنة الأقدمين، فنجد الأعشى يشبهها بالدمية فيقول:

كدمية، صوّر محرابها ... بمذهب فى مرمر مائر

وقال:

حُرّة طَفْلة الأنامل كالدمـ ... ـية لاعابس ولا مِهَزاق [1]

كما نجد النابغة يشبهها بالدمية فى قوله:

أو دمية من مرمر موفوعة ... بُنيتْ بآجُر تشاد وقرمد

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه ... فتناولته واتقتنا باليد[2]

وما درى ناقدنا أن تشبيه المرأة بالدمية جد كثير فى الشعر الصحراوى، إذ يشكل ظاهرة، ولهذا نسب بيت عمر إلى التفرد والإبداع، والتفوق على الشعر الجاهلى الذى حرمته بيئته الجاهلية من العمق والجمال، وكانت مثبطة لكل عنصر من عناصر الحسن فى نسيجه، ولا نشك فى أن سيد قطب ضئيل الحصيلة من الشعر الجاهلى، وقد كتب كلامه هذا فى مرحلة لم تكن نصوص الشعر الجاهلى متوفرة فيها، إذ كان قدر كبير منه مخطوطًا، كما أن الحملة الظالمة التى ردد فيها طه حسين آراء المستشرقين عن الشعر الجاهلى، ربما صرفت الأنظار عن ذلك الشعر، علاوة على تأثر ناقدنا بالعقاد الذى كان يردد النظرية العنصرية عن تفوق الآريين على الساميين،[3] ولهذا يكون الشعر الأوربى متفوقًا على الشعر العربى القديم، ومن نافلة القول أن الأمة المغلوبة، كما قال ابن خلدون، تقلد الأمة

---

(1) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تحقيق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الأداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص١٣٩ وص٢٠٩.

(2) ديوان النابغة، شرح كرم البستانى، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٣، ص٤١. وانظر ديوان امرىء القيس، تحقيق السندوبى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، حيث يشبهها بالتمثال "كأنها خط تمثال" ص١٣٩ كذلك انظر الجزء الثالث من المرشد إلى فهم أشعار العرب للبروفوسير عبد الله الطيب، حيث يتحدث عن رمزية الأنثى، ورموز الشوق والحنين فى شعر الغزل.

(3) سنعرض لهذا فى الباب الثانى، عند الكلام عن منابع سيد قطب، وأثر العقاد عليه.

الغالبة، وتكون عرضة لقبول نتاجها، على أنه عظيم وسامق، إذ يستمد منعة وقوة من منعة أمته الغالبة وسطوتها، وفي الوقت نفسه وجد من أبناء المغلوبين من أحسّ بالضآلة أمام تراث آبائه.

ب ـ الشعر المعاصر

١ ـ *أحمد شوقى*

لقد سبق العقاد إلى مهاجمة شعر شوقى فى تناول عنيف، شديد القسوة، متضايقًا من شهرة شوقى، والمغالاة فى مدحه من قبل بعض الصحف، التى يصفها "بالخرق النتنة" التى تحترف هتك الأعراض، مع أن شعر شوقى من سنخ شعر الصنعة، إذ يهبط فيه شعر الشخصية، حتى لا تكاد تعثر فيه على ملامح شخص بعينه، وهو شعر يكثر فيه التفكك والإحالة والولع بالأعراض دون الجواهر"[١] وجاء من بعده سيد قطب، ليجد الطريق ممهداً أمامه، قد وضع العقاد المعالم، وبيّن العيوب الرئيسة فى شعر شوقى، فأتى معبراً عن كراهية شديدة لمن سماهم شعراء المناسبات، لأنهم "وصمة فى جبين الإنسانية المنكوبة بتلك الجراثيم . . . جماعة فقدوا شخصيتهم فقداً تامًا، وجهلوا مهمة الشاعر فى الحياة، فاندفعوا يرثون ويمدحون" وعد هذا من عبث المتسولين وخدم الفنادق، وأنهم محرومون من صفات الأدميين[٢] فجردهم من أبسط صفات البشر، كما جردهم من كل مقومات الشعراء، ولم يُبق لهم ملمحًا واحداً من ملامح الحسن، وكل ذلك فى نبرة حادة، ترسل قذائف من الذم وشتائم صريحة، وإن كان هناك اتجاه شعرى معين، تجتمع له خصائص هذا الضرب من الشعر، فلا نشك فى أن شوقيًا يقف على رأس هذا الاتجاه، ومن غيره أجدر بتمثيل شعراء المناسبات الذين يكثرون من نظم الشعر فى الرثاء والاستقبال والمدح وأى شاعر غير شوقى يصلح نموذجًا للشعراء الذين لا نجد فى شعرهم شخصياتهم وكما سبق العقاد إلى تبيان غياب الوحدة العضوية من شعر شوقى، يأتى سيد قطب ليحدثنا عن "تعارض الأخلية فى القصيدة الواحدة" إذ يقول شوقى عن أبى الهول :

---

(١) الديوان ج١ ط٢، مكتبة السعادة، ص٤ وما بعدها، وانظر شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مطبعة حجازى، ١٩٣٧ ص١٥٦.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص١١٩.

تهزّأت دهرا بديك الصباح فنقّر عينيك فيما نَقَرْ

"ودعنا من الصباح وديكه، وكون هذا الديك لا بد أن ينقر كما تفعل الديكة، وكون الصباح وحده أثّر فى أبى الهول، دون الليل مثلا، دعنا من هذا وما فيه من تكلف وقصر نظر، إلى أن شوقيًا يقول لأبى الهول نفسه هذا الأعمى الذى نقر ديك الصباح عينه:

تُطلّ على عالم يستهل وتُوفى على عالم يحتضر

فعين إلى من بدأ للوجود وأخرى مشيعة من عبر

فهنا عاد أبو الهول مبصراً، وعادت عيناه سليمتين . . . وقد يكون كل تشبيه بمفرده حسنا فى ذاته، ولكن باجتماعهما يتعارضان ويدلان على أن الشاعر لم يكن صادقًا، فيما يحسّ، لأن الصادق لا يناقض أول كلامه بآخره "[1] وبداهة أن الشعر ليس قضية منطقية حتى نفرض عليه ألا يناقض نفسه، وإنما الشعر، كما سبق أن قرر، هو تعبير عن العاطفة، وقد تصور العاطفة ما يبدو متناقضًا من الناحية المنطقية، دون أن يعنى ذلك كذب الشاعر، وبعده عن الصدق، علاوة على أن البيتين لا يتضمنان أى تناقض، بحيث يكون البيت الثانى تقهقرًا، عن البيت الأول، يأتى بمعنى مباين مباينة تامة لسابقه، لأن نقر ديك الصباح عين أبى الهول، لا يعنى بالضرورة أن أبا الهول أعمى لا يبصر، هذا إن جاز لنا أن نأخذ بهذه الطريقة المنطقية الصارمة فى نقد الشعر، التى لا تخلو من مماحكة وتمحُّل، وحرص على هدم شعر شوقى، وتلك قضية لا تستحق كل هذا التطويل، ولا تبرر النتائج التى ساقها من تكلف وقصر نظر، وخلو من الصدق، وتعارض الأخيلة. وحين يقول شوقى عن أبى الهول:

إلام ركوبك متن الرمال لطىّ الأصيل وجوب السحر

يعلق عليه قائلاً "إنما يرتكب الغلطة نفسها، لأن أبا الهول الرائع الصامت الرابض الجليل، لا يوحى إلا بالوقار الدائم، والجلال الرائع، الوقار الذى يتعارض مع صورة الحركة التى تتمثل للذهن من " طى الأصيل وجوب السحر " فهو لا يطوى ولايجوب ولكن الأصيل والسحر هما اللذان يمران به، وهو صامت ساكن رهيب "[2] وهذا تحامل بيّن، فإن

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٦٧-٦٨. وانظر الشوقيات ج١، مطبعة الاستقامة القاهرة، ١٩٥٠، ص١٥٨.

(٢) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٩٣. وانظر الشوقيات ج١، مطبعة الاستقامة القاهرة، ١٩٥٠، ص١٥٨.

صح أن الأسحار والآصال تمر بأبى الهول، فليس هناك ما يعيب خيال الشاعر، ويجعله يبدو سخيفًا وضيعًا، إن هو جعل أبا الهول يمر بالآصال ويجوب الأسحار، بل ماذا يبقى من الشعر، إن حرمنا الخيال الشعرى من مثل هذا التصور وإن حجرنا على الشاعر حريته، فلا يرى فى أبى الهول غير " الوقار الدائم " أليس من الواجب على الشاعر أن يكون صادقاً فى التصور، وحرًا فى أن يختار صوره وأخيلته، ليكون منسجمًا مع نفسه وشخصيته، أم يجب عليه أن يلتزم بتلك الحدود المسبقة التى وضعها سيد قطب أولاً، ثم جاء إلى الشعر، ليثبت مخالفته لتلك الحدود المطلقة، وهى كثيراً ما تفقد صفتها المنطقية الصارمة، لتكتسب منطق الشعر، الذى لا يشترَّط فيه بالضرورة أن يحتذى التصورات التى تواضعنا عليها، ماذا يكون الشعر إن التزم تلبية التصورات الذهنية المألوفة، وحرص على احتذائها. ولهذا لا يعدو شوقى أن يكون فى نظر صاحبنا غير " دجّال مهرّج مزيف العاطفة لا يحسن فن التزييف " ويعلق على بيت شوقى:

رواة قصائدى فاعجب لشعر ... بكلّ محلّة يرويه خَلقُ

شعرك وما شعرك يا شوقى حتى تفتخرّ به [(١)] فيطغى الانفعال على النظر الموضوعى، وتأخذ الخصومة سمتًا متعصبًا، حتى يغدو شعر شوقى كله بضاعة فاسدة لا تستحق أن يفخر بها صاحبها، لأنه لا يحتوى على مثقال ذرة من جمال أو طلاوة، وذاك بفعل غشاوة طغت على نظر الناقد، فحجبت عنه كلّ ملمح جميل، ولم يعد يرى غير سيئات. ونحسب ذلك من فرط تأثره بالعقاد، بل بدا صاحبنا، " أكثر مسيحية من البابا" متخليًا عن كل أصول النقد الموضوعى، فى دراسة النسيج الشعرى.

ولعل نقده لديوان مصطفى الماحى، امتداد لمنحاه فى نقد شوقى، فلا يرى أن الحياة الأدبية ستفقد شيئًا، لو لم يطبع ديوان الماحى الأنيق، سوى ديوان أنيق، ونموذج لشعر القرن السادس الهجرى، يكتبه شاعر معاصر" [(٢)] وهذا موقف من الاتجاه الشعرى الذى ينتمى إليه الماحى، وقد يأتى ناقد فيعرض للديوان فى موضوعية وقصد، مثل محمد مندور الذى يجد شعر الماحى " قريبًا من شعر الروح العربى وديباجته، وأنه يقدمّ نماذج طيبة للاتجاه

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٩٤-٩٥. والشوقيات ج٢، مطبعة مصر١٩٣٩، ص٨٨.

(٢) الأهرام ٢٨: ٥/ ١٩٣٤ ص١٢.

القصصي في الشعر"[1] وكان ديوان الماحي قد صدر عام ١٩٣٤ ، العام الذي ظهر فيه ديوان الملاح التائه لعلي محمود طه المهندس وديوان من وراء الغمام لإبراهيم ناجي، ولأن سيد قطب يقف على طرفي نقيض من الشعر المعاصر الذي يجرى على طرائق الأقدمين، فقد وجد نصيب الديوان من الأصالة قليلاً، إذ يغلب عليه تقليد منحى الأقدمين حتى بدا غير معاصر، أي غير متجانس مع الاتجاهات المعاصرة التي يدعو إليها ناقدنا، ولذا يمكن أن نعد موقفه من شعر شوقي والماحي معًا هو موقف من اتجاه شعري معين.

٢ـ شعر العقاد

يكثر سيد قطب من الاستشهاد بشعر العقاد، إذ يرى فيه مثلاً أعلى للشعر[2] أي يمنحه مكانة، لا يستأهلها الشعر الجاهلي كله، ولا يخفى أنه إن فاته التبشير برسالة الحركة الشعرية الحديثة، فهو من أشد المتحمسين لها من بين أنصارها[3] راضيًا أن يغدو امتدادًا لرائد المدرسة الحديثة وهو العقاد، إمام "المدرسة الحديثة" أو "المدرسة العقادية" التي تعنى بتصحيح المقاييس الأدبية عنايتها بتصحيح المقاييس النفسية . . . يُعْنى العقاد إمام المدرسة الحديثة بالحياة النابضة في ضمائر الأشياء قبل الحياة الظاهرة على سطوحها، ويعنى بالحياتين معًا قبل العناية بأشكالهما"[4] أي يعنى باللب والجوهر، وينفذ إلى العمق، ولا يقيم وزنًا للشكل، وهو يضع الأصول، هادفًا من وراء تصحيح المقاييس الأدبية، إلى تغيير النفس البشرية نفسها، ومع كل هذا التميز، فإن العقاد "مغبون لأنه في بيئة بينه وبينها عشرات الأميال من الفوارق والخطوات، ويقل فيها من يتابعه في سموقه . . . ومغبون لأنه ليس معروفًا بخير ما فيه لأن خير "إنتاجه" يتطلب قراء من نوع مفقود، أو شبه مفقود"[5] فتكون قامة العقاد أسمق من كل القامات في حلبة الأدب، ومع هذا فإن فهم القراء لم يصل إلى المستوى الذي يتيح لهم إدراك قيمة العقاد، والتعرف على نتاجه، فالرجل مغبون

(١) ديوان الماحي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص٣٥٥.

(٢) مهمة الشاعر في الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٢٧.

(٣) نفسه ص٥.

(٤) الرسالة رقم ٢٦٢، ١١/٧/١٩٣٨ ص١١٣٩ ورقم٢٦٨، ٢٢/٨/١٩٣٨ ص١٣٨٠.

(٥) الرسالة رقم ٢٥٧، ٦/٦/١٩٣٨ ص١٠٢٩.

لأنه يتيم بين الأدباء لا ثاني له ولا صنو، ومغبون لأن القراء لا يفهمونه لعيب فيهم، لأنه فوق طاقتهم، وأعلى من مستوى مداركهم، ويرى قطب أن أمارة الشعر التى عقد طه حسين لواءها للعقاد من بعد وفاة شوقى، أنها لقب كذب لا يليق بالعقاد "لأن المسافة بينه وبين شعراء العربية فى هذا العصر أوسع من المسافة بين السوقة والأمراء. . . قد يكون هنالك كتّاب يتقاربون مع العقاد، ولكن ليس هناك شعراء فى لغة العرب يتقاربون مع العقاد. . . لقد أردت الكتابة عن الشعراء المعاصرين - وأنا من بينهم - ولكن عاقنى عن إصداره، أنى لم أجد نقطة اتصال بين العقاد الذى سأكتب عنه أولاً، وبين جميع الشعراء الآخرين، الفرق هائل جداً، وأكبر مما يتصوره الأكثرون بين طاقة هذا الشاعر، والطاقات الأخرى"(١) ومن الممكن أن نفهم من قوله "ليس هناك شعراء فى لغة العرب يتقاربون مع العقاد" أن العقاد هو الشاعر الأول فى العربية، منذ أن عرفت العربية الشعر، وخاصة إذا تذكرنا أن سيد قطب يعتزّ بشعره أيما اعتزاز، ويوليه كثيراً من الإعجاب، حتى أنه لم ينس أن يورد نماذج من شعره، حين انتصر لشعراء "الجيل الحاضر" فى كتابه "مهمة الشاعر فى الحياة" كما اعترف هنا بأنه حين همّ بكتابة مؤلف آخر عن الشعراء المعاصرين، لم ينس نفسه، "وأنا من بينهم"، ولكنه حين يأتى إلى شعر العقاد، يجد أنه لا سبيل إلى مقارنة شعره بذلك الشعر الرفيع، ولنا أن نفهم أن سيد قطب من بين القلة التى "ترسم خطى العقاد على بعد المسافة" ومن نماذجه من شعر العقاد هذه الأبيات:

لاتقل فاجر وبرّ ولكن ... قل هو الصدق والمراء صنوف
ربّ حقّ فيه نفيس ومرذو ... ل ومين يُرجى ومين يخيف
إنما الفاضل الذى فضله فى الـ ... خير والشر فاضل وشريف

فقال عنها: هذه أبيات لا تكتفى بتصحيح مبدأ فى الأخلاق، بل هى تخلق مبدأ. . . تلك نظرية تمر هكذا فى ثلاثة أبيات بين الركود العقلى والنفسى فى مصر، ولو وجدتها ذاخرة لكانت موضع جدل. . . ويهمنا هنا دلالتها على طبيعة العقاد التى لا تحفل بالظواهر والأشكال "(٢) أى أن هذه الأبيات نموذج يضم كل خصائص الشعر فى عرف العقاد

---

(١) الرسالة رقم ٢٥١ ٢٥/ ٤/ ١٩٣٨ص٩١٥. وانظر: ديوان العقاد ج٢، عابر سبيل، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص٦٢٢.

(٢) الرسالة رقم ٢٥٩، ٢٠/ ٦/ ١٩٣٨ ص١٠٢١، وديوان العقاد ج٢ ص٦٢٢.

ومدرسته، من تصحيح المقاييس والنفوس، ومن العناية بالجوهر، التى يفترق فيها عن شوقى الذى يعنى بالقشور لا اللباب فى رأى العقاد. ولو أثبتنا لهذه القطعة تعمقًا فى الباطن، وبعدًا نفسيًا ونفاذًا فى تقرير مبدأ أخلاقى، وخلوًا من التوشية والزخرف، فكل هذا لا يصلح دليلاً لنسبتها إلى الشعر المتوسط الشأن، فضلاً عن الشعر الرفيع، إنما نقرأ صياغة موزونة مقفاة لقضية عقلانية، فى تحديد منطقى، فهى لا تحدث فينا الهزة التى يحدثها الشعر، لأنها أقرب إلى المنطق العقلى منها إلى الروح الشعرى، كذلك عقد دراسة خاصة عن غزل العقاد فى مجلة الرسالة، كما ألمّ به فى مواطن أخرى، منها كتابه "مهمة الشاعر فى الحياة"، ويذهب فى دراسته إلى "أن على الشاعر الكبير تصوير الحب فى منحى خاص، وفلسفة شاملة، تجعل من هذا الحب مجتمعًا للأحاسيس الفريدة بأعماق الحياة وأصولها، وتتصل بوشائج الطبيعة الكبرى، وغاياتها البعيدة"(١) وهذه مقدمة عن أصول التعبير عن الحب فى الشعر، تجعله مرتبطًا بالحياة كلها من خلال موقف خاص، وما عتّم أن قال، والعقاد وحده فى الشعر العربى كله هو الذى يقول لنا هذا. . . وأقول فى الشعر العربى كله، ،أنا أعنى ما أقول، فما يوجد شاعر عربى واحد يجتمع له فى شعره العربى ما اجتمع للعقاد، وتتوافر فى نفسه هذه الأوتار المتعددة"(٢) فالعقاد هو صاحب تلك الخصائص، يستحوذ عليها كلها وحده، دون أن يقوى أحد على مشاركته، أى "وحده فى الشعر العربى كله " أى فى الشعر العربى الذى عرفه ناقدنا وأتيح له أن يتصل به، وهو ليس كل الشعر العربى، ولا ندعى له الاطلاع على الشعر العربى، والإتيان على كل قصائده وأبياته، فضلاً عن دواوينه ومجاميعه، ولا ندعى أن ما قرأه ناقدنا هو أفضل شعرنا العربى، ثم تراه يحكم بالقدر الذى عرفه على كل القدر الذى لم يعرفه، على طريقة القياس الناقص الذى يحكم على الكل مستندًا إلى بعض من ذلك الشىء المراد الحكم عليه أو له، ولعل مؤدى ذلك أن العقاد يزعم لشعره ذاك المستوى فيما نقدر. ومن نماذجه فى هذا الباب قول العقاد:

يقظة الحب من خلود وماذا ... يصنع النوم بين أهل الخلود
وإذا ذقت من موائد هذا الـ ... ـحب فالنوم من فتات العبيد

---

(١) الرسالة رقم ٢٦٥، ١/٨/١٩٣٨ ص١٢٦٣.

(٢) نفسه ص ٨٢٦٣.

فيقول "يتيقظ المحبون. . . أليس النوم راحة لأهل العناء من المتاعب، فما شأنه فى اللحظات المقبوسة من النعيم الخالد"[1] وهذا إعجاب بالمعنى الذى احتواه البيتان ـ وهو معنى لا يخلو من طرافة ـ أكثر من أن يكون تذوقًا للأداء الشعرى، فتقديره للمعنى أكثر من تقديره للفن، وطريقة التعبير الشعرى الذى يحمل ذاك المعنى، وهو يُسمى هذا النوع من الشعر، "شعر الحالات النفسية" الذى يكثر فى شعر الحب عند "الشاعر الصادق فى شعوره وتعبيره، صاحب الخصوصية فى فهم الحب والحياة، المتعدد الجوانب المتفتح الآفاق، ونصيب العقاد منه جد وافر[2] والحالات النفسية هى مواقف، أو بالأحرى معان، وقضايا فكرية، ولفتات ذهنية. وهناك قطعة للعقاد وقف عندها سيد قطب جاء فيها:

يارجائى وسلوتى وعزائى	وأليفى إذا اجتوانى الأليف
نبئينى فلستُ أعلم ماذا	منك قلبى بحسنه مشغوف
كلّ حسن أراك أكبر منه	إن معناك تالد وطريف
لستُ أهواك للجمال وإنْ كا	ن جميلاً ذاك المحيا العفيف
لستُ أهواكَ للذكاء وإن كا	ن ذكاء يذكى النهى ويشوف
لستُ أهواكَ للدلال وإن كا	ن ظريفا يصبو إليه الظريف
لستُ أهواك لَلخصال وإن رفّ	علينا منهن ظل وريف
أنا أهواكَ أنت فلا شىء	سوى "أنت" بالفؤاد يطيف
إن حبا ياقلب ليس بمنسيـ	ك جمال الجيل حب ضعيف

ليعدها "مثلاً أعلى فى هذا المقام" ويعلق عليها قائلا "هكذا" "أهواك أنت" هى بعينها، لأنها هى بعينها، وهذه الأجزاء الجميلة فيها ـ الجمال والذكاء والدلال والخصال ـ ولم تكن لتحب. . . إلا لأنها فيها، فتكسب هذه الأجزاء حبه من حبه لحبيبته، التى هى وحدة جامعة، وروح شاملة، تدركها النفس أكثر مما تدركها الحواس، نريد هذا النحو من الشعر[3] فما أعجبه من هذه القصيدة أو "المثل الأعلى" هو معانيها المجردة، ودلالتها على موقف معين من الحب، وليس الجانب الفنى فيها، أو طريقتها فى التناول أو بالأحرى

---

(١) الرسالة رقم ٢٦٦، ٨/٨/١٩٣٨ ص١٢٩٤.

(٢) الرسالة رقم ٢٧١، ١٣/٩/١٩٣٨ ص١٥٠٦، ورقم٢٧٢، ١٩/٩/١٩٣٨ ص١٥٤٢.

(٣) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٢٧ وما بعدها، وديوان العقاد، أشجان الليل، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ص٣٥١ـ٣٥٢.

الجانب الشعرى فى القصيدة، إن جاز التعبير، وقد تصلح القصيدة نموذجًا للمدرسة العقادية فى تصحيح المقاييس، واستشفاف البواطن، والعناية بالجوهر، والدلالة على موقف فلسفى، لكننا إن وقفنا عند القصيدة نجدها مبنية على أساس، هو فكرة معينة وقد نظمت القصيدة كلهُا فى نسق منطقى، هدفه تأدية هذه الفكرة وإبرازها، وهى الفكرة التى راقت ناقدنا وخلبت لبه، فمدار القصيدة هو فكرة معينة، وهى فكرة مطروقة، أن العاشق يعشق ذاتا ولا يعشق صفات، وأنه يتعلق فى عشقه بالجوهر، ومن أجل هذا الجوهر، وهو المحبوب، يتوجه بالحب إلى كل ما يتصل بالمحبوب، وليس العكس، بأن يكون سبب هواه إعجابه ببعض صفات المحبوب، وهو ما يسميه العقاد "الاستحسان"، فالعقاد يعشق محبوبته لذاتها، لا من أجل أسباب أخرى، من حسن فى الصفات الجسدية أو الخلقية، حتى لينسيه حبه جمال محبوبه الجميل، مما جاء فى البيت الأخير الذى يقرر معنى واضحًا فى تركيب منطقى هو إلى النثر أقرب، وإن جاء فى هيئة حكم عام مستخلص من كل العرض الذى سبقه فى الأبيات المتقدمة عليه، التى تشع بقدر من الجمال والحلاوة، ، إن ارتبطت بمؤداها العقلانى، وتوالت فى تأدية الفكرة الجميلة، لكنها لم تكتس هذا القدر الكبير من التحديد المنطقى الجاف الذى حفل به البيت الأخير، كما أن البيت الأول، أو الاستهلال، جاء فى أداء شعرى وجدانى، لا نلمس فيه الأثر العقلانى البحت، الذى يطل برأسه فى البيت الثانى، وتتضح صورته فى البيت الثالث، وجلىّ أن أبيات القطعة متماسكة، ملتحمة، يفضى الأول إلى تاليه، تتحقق فيها الوحدة العضوية، التى ساعد على نجاح تحققها الوحدة الموضوعية، ونظم الفكرة فى ترتيب منطقى ناجز، ونلمس فى موسيقى القطعة، تكرار عبارة "لست أهواك للـ. . . وإن كان "وهى عبارة ذات صياغة منطقية، وذلك فى أربعة أبيات، فضلاً عن أن الكلمات "الجمال "الذكاء، الدلال، الخصال، تكرر كل منها مرتين فى كل بيت وردت فيه، فى الأبيات الأربعة المتوالية التى نرى فيه أيضًا كثرة تكرار حرف الكاف، فى كل بيت، ثم توالى هذا الصوت فى كل القطعة، مما منح إيقاع الأبيات نوعًا من القوة. ومن كل العرض المتقدم، نلمس عناية قطب بمحتوى شعر العقاد، فهو جانح إلى تبيان ما فيه من معان ممتازة ومتفردة، ومنطلق من حب عميق، وحماسة قوية وانحياز لهذا الشاعر، قد يبلغ حدّ التقديس فى مواطن، أما كيفية أداء هذه المعانى والقيم الفنية لهذا الأداء، فقد تغاضى عن كل ذلك وأهمله إلى حد كبير، وربما أفصح عن تذوق

لقصائد، فيقول عن قصيدة "يوم الظنون " ياللهول كلما قرأت هذه القطعة سرت رعدة فى مفاصلى، وقشعريرة فى كيانى، وأحسست أمامى بإنسان يعتصر نفسه قطرة قطرة، فى ألم مبرح كظيم "[١] مما يجلو أثرها فى نفسه، وانفعاله بها، أو انطباعها على مرآته، وهو إعجاب بمعناها، وبحرارة تأدية هذا المعنى، حتى ليتجسم أمامه فى الصورة التى رأيناها.

غير أن الإنصاف يقتضينا إثبات أن ناقدنا لا يساير العقاد مسايرة تامة فى كل خطواته، بحيث لا تصدر عنه نأمة اختلاف، أو خروج عن الإيقاع المنسجم للسمفونية التى لا يصدر عنها إلا إيقاع الإعجاب أو التقديس، فعندما أصدر العقاد ديوانه "هدية الكروان " وهو الجزء السادس من ديوان العقاد، قال ناقدنا "إن فى بعض شعر العقاد فى الأجزاء الخمسة الماضية ما يغض من الجمال الكامل لهذا البعض ـ كذا ـ وذلك ما نسميه "قسوة القالب "، وأعنى به أن تحس أن الشعور الفائض يحتجنه تعبير قاس لا يرحم هذا الشعور بل يقسره على أن يأخذ شكله دون إشفاق، أما هذا الشعر فقد تسامح القالب الشعرى فيه مما يجعل الشعر طليقًا لا مقسورًا"[٢] ونحسبه يعنى بقسوة القالب هنا الصياغة المنطقية الصارمة، حتى يبدو الشعر مصبوبًا فى تحديد عقلى صارم، مثل القالب الحديدى الذى يشكل هيئة ما، بحيث لا تدخل فى دائرة الشعر ملامح من الشعور الفياض، وأقباس من العواطف الدفاقة، مما هو حرى أن يكون فى الشعر، وأن تحتويه القصائد فى تكوينها، ولكنه يستبعدها، ويحرمها من الإطلال والتسرب، ويظهر أن الناقد يريد للشاعر أن ينطلق وراء حدود العقل الصارم، وألا يضع سدا منيعًا، يحول دون انثيال موبجات من العواطف، ولهذا وقف عند بعض قصائد الديوان، مثل مخاطبة العقاد للكروان:

علمتنى بالأمس سرّك كلهٌ ... من السعادة فى الوجود الفانى

لأنها قطعة اكتملت فيها نواحى الفن، فى هدوء واطمئنان يخيل إليك أن ناظمها لم يعان فى نظمها أى مجهود بل جاءت هكذا عفو الخاطر"[٣] لم يقحم عليها أدواته المنطقية، وخلصت من التعمل والتكلف، أفلتت من القالب الصارم، من عقل العقاد الذى يتدخل فى نظمه،

---

(١) الرسالة رقم ٢٧٢، ١٩/ ٩/ ١٩٣٨ ص١٥٤١، وديوان العقاد أشجان الليل، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص٣٦٢.

(٢) الأهرام ١١/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

(٣) الأهرام ١١/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

فيترك آثاره على القصيدة، سواء أكان ذلك باستبعاد ما هو زائد على قالب الفكرة المحددة، أم بمراعاة الشروط المنطقية والتمسك بها، فكأنه سجلها كما وردت فى عفوية وتلقائية، ومن هنا يبدو العقاد قد وصل "قمة مجده" فى "هدية الكروان" وارتقى بهذا الديوان " إلى مرتبة النضوج ـ كذا ـ الكامل فى جميع نواحيه "[1] ويمكن أن نفهم من هذا، أنه يرى فى هذا الديوان تفوقًا وتميزاً على الأجزاء الخمسة السابقة له، وأنه يريد للعقاد أن يعنى بهذا المنحى، ويعض عليه بالنواجذ، ويكثر من التوقيع على أوتاره، وينأى فى الوقت نفسه عن "قسوة القالب".

٣ ـ شعر الجيل الحاضر
جيل سيد قطب

تصدى وهو طالب فى كلية دار العلوم، لتقديم ديوان زميله عبد العزيز عتيق، لأنه أولى بتقديم هذا الشاعر من غيره، بحكم صلته الوثيقة به، وحدثنا عن بروز شخصية هذا الشاعر فى كل قصيدة من قصائده، وتوقع له أن يكون شاعراً كبيراً من شعراء النماذج[2] فهو يقدمّ زميلاً، ويثنى على موهبته، ويبشر بمقدرته الشعرية التى توقع لها علواً كبيراً، وشاعرنا منحاز بطبعه للشبان، حتى أنه يوازن بين الشاعرة الخنساء وسهير القلماوى التى قدمت محاضرة فى قاعة يورت التذكارية بالجامعة الأمريكية فى القاهرة، فيقول: "بينما تقف الشاعرة الأولى "الخنساء" فى جزء ضيق من الشاعرية والتفكير، تقف شاعرتنا "سهير القلماوى" الآن فى ميدان فسيح من الثقافة والحس والتعبير"[3] وما له من مقياس عدل سوى أن الثانية معاصرة، نالت حظًا من العلوم الحديثة، وأتيح لها أن تعرف الحضارة الحديثة التى لم تتأت للخنساء، لكن كل المعارف الحديثة التى اكتسبتها سهير القلماوى، لا تؤهلها لأن تكون شاعرة مثل الخنساء، وما كانت سهير شاعرة، ولا اشتهرت بذلك من بعد. وإذا رجعنا إلى كتاب "مهمة الشاعر فى الحياة وشعر الجيل الحاضر" لوجدنا معظم النماذج التى ساقها الناقد، فى معرض التمثيل للشعر والشعر الرفيع، كانت من نصيب

(١) الأهرام ١١/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

(٢) ديوان عتيق، ط١، مطبعة العلوم، القاهرة، ١٩٣٢ ص١٢ـ١٣.

(٣) الأهرام ٧/ ٢/ ١٩٣٤ ص٧.

الشعراء الشبان، شعراء "العصر الحاضر" مثل محمود عماد الذى هو "صورة للشاعر الصادق الإحساس، الملهم الفطرة الذى ندعو إليه "[1] ومثل على عبد العظيم وعبد العزيز عتيق ومحمود عبد الرحمن قراعة.[2] وكان يتناول أشعارهم بالتعليق، والتحليل، لكن أكثر النماذج التى ساقها للشعر الرفيع، كانت من نصيب الشاعر الذى رمز إليه بعبارة "الشاعر الناشيء" وهو سيد قطب نفسه مؤلف الكتاب، كما أثبت ذلك مهدى علام فى مقدمته للكتاب فقال عن سيد قطب إنه "ليس أقل توفيقًا فى اختياره من شعر نفسه، وإن ستره تواضعه، وراء ستار "لشاعرنا شيء"[3] فلم ينس أن يسوق نماذج من شعره فى معرض التمثيل لشعر الجيل الحاضر، إذ أورد نماذج فى أكثر من موضع[4] ولسنا ندرى كيف يوصف هذا الناقد الذى أنصف نفسه، بالتواضع، وهو قد زكّى نفسه، فوضع شعره إلى جانب شعر ابن الرومي والمعرى حين تحدّث عن وحدة الوجود "وهى أثبت فى طبيعة الشاعر . . . ومثل هذا الإحساس يبدو فى بيت ابن الرومى عن الأرض والربيع، وقصيدة "الشاعر الناشيء" تنفس الصبح، وفلسفة المعرى"[5] فهذا الشاعر الناشيء الذى يقف فى خط مستقيم مع المعرى وابن الرومى، هو شاعر متعال واثق من نفسه، أبعد ما يكون عن التواضع، بل إنه يورد هذين البيتين من قصيدته "تنفس الصبح":

وإذا الصبح يجيى فى ابتسام ... ذلك الصبح ويرنو فى هدوء
كابتسام الطفل فى عهد الفطام ... حينما يحلم با لصدر المليء

ثم يعلق على بيتيه قائلاً: "حين يشبه الزهر فى تفتحه لنسمات الفجر بالطفل المبتسم لحلمه بالثدى، بعد فطامه، لم يهده الخيال لذلك ولكن هداه إحساسه الدقيق الذى يلمح العلاقة بين الزهر والطفولة، وبين ابتهاج الزهرة بنسمات تحييها"[6] وربما ساعدنا هذا التعليق على فهم مرمى البيتين، ومعرفة الصورة التى وردت فيهما، وتذوق الحيوية البادية فيهما، ولكن

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتب الأقصى ص٩١.

(٢) نفسه ص٧١ و٥٩ و١٠٤.

(٣) نفسه ص٣.

(٤) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى، ص٤٣ وص٥٣.

(٥) نفسه ص٥٩.

(٦) نفسه ص٥٤ـ ص٥٦.

أن ينسب إلى نفسه الإحساس الدقيق فهذا من قبيل الفخر، ولم يقف عند هذا الحد، بل تحدث عن شاعر تلك القصيدة "هو فى الحقيقة لا يتخيل، ولكنه يتعمق فى طبيعة الحياة، أكثر من الفرد العادى الذى لا يرى إلا ظواهرها"(١).

يرى أن من خصائص الشاعر أن يكون نفاذًا إلى الباطن، والجوهر، ومخالفًا للعامة فى الإحساس والنظر، فلا عجب أن حرص على توكيد توافرهما عند شاعره الناشىء، يقول فى مقام آخر "هذا شاعر ناشىء" يحدثنا عن نغمات العود:

كأن ألحانك اللائى ترددها ... أطيافُ ذكرى توارتْ تَرجع الآنا

كأنها خطرات فى مخيلة ... تحسها ثمّ لا تستطيع تبيانا

كأنها همس جن أو ملائكة ... أسرّ عن عالم الإنسان كتمانا

فهنا تشبيهات ثلاثة، ولكنها متآخية... فالأطياف والخطرات والهمس تشترك جميعها فى الرقة والخفوت والحنان "(٢) فأضفى على أبياته الثلاثة تحليلاً بالمدح أشبه، وقد سبق أن وصف إحساسه بالدقة، وطبيعته بالمقدرة على التعمق أكثر من الإنسان العادى، ونحن نعجب بجرأة هذا الناقد وشدة اعتداده بشعره، وإن كنا نؤثر له أن يقتدى بمنحى أبى تمام فى ديوان الحماسة، إذ لم يورد فيه شيئًا من شعره وإن كان من بين المتقدمين من سبق قطبًا إلى هذا النهج، وهو محمد بن داود الظاهرى الذى أورد نماذج من شعره فى كتابه الزهرة الذى يضم منتخبات من شعر الحب، وذلك تحت اسم مستعار "بعض أهل هذا العصر"(٣) واقتدى بمنحى أبى تمام عبد الله الطيب المجذوب فى ديوان "الحماسة الصغرى" الذى لم يورد فيه شيئًا من شعره، وهو كتاب يحوى نماذج من الشعر العربى منذ الجاهلية إلى العصر الحديث. وقد يشفع لسيد قطب أنه شاب متحمس، ممتلىء بعرام الحماسة، كان ثائرًا على النمط الشعرى المخالف للنمط الذى يؤمن به، ويريد أن يشق لنفسه دربًا فى الحركة الأدبية، وكأنه لم يرد التعريف بشعر "الجيل الحاضر" بوصفه ناقدًا فحسب، بل أراد تقديم شعر "الجيل الحاضر" بوصفه واحدًا من الشعراء الجديرين بتمثيله، فلا عجب أن أقام الدليل من شعره، وقد بلغت ثقته فى نفسه، حدّ تزكية شعره، والانتصار له بالتحليل والتعليق.

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتب الأقصى ص٥٦.

(٢) نفسه ص٧٣-٧٤.

(٣) انظر كتاب الزهرة تحقيق لويس نيكل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٣٢.

شعراء جماعة أبولو والعقاد:

عندما ظهرت مجلة أبولو، كتب فيها العقاد، كما نشرت قصائد لقطب، غير أننا بعد أشهر من صدورها، نجده يثور على مجلة أبولو وجماعتها مدافعًا عن العقاد لأنه "أقوى شخصية لدينا، تتعالى على التأثر بالوسط، وتستنكف أن تحدها البيئة، وهو الموئل الوحيد الذى نرتجيه فى هذا المضطرب الأدبى. . . إنه الرجل الذى بقى شامخ الأنف على كل الظروف [١] ليضيف إلى صفات العقاد الذى هو أفضل شاعر، أنه أقوى أديب فى مصر، وربما فى الشرق كله، ولكى ندرك عبقرية العقاد التى لا تحدها البيئة أو تؤثر فيها، يجب أن نذكر إطناب ناقدنا فى توكيد أثر البيئة القاهر، ومقدرتها على تشكيل أهلها وفق ظروفها ومميزاتها، ثم يحمل على جماعة أبولو لأنها "تزج بناجى ليواجه العقاد، وتلقبه لهذا بالشاعر العبقرى المبدع، وتتحدث عنه، وتشير إليه فى كل مناسبة، وما كان يجوز للعقاد أن يلتفت إلى هذا ولكنه مع الأسف التفت إليه "[٢] ذلك أن العقاد يعدّ جماعة أبولو جماعة معادية لشخصه، تتربص به الدوائر، وتسعى لتحطيمه وثلم مكانته الأدبية، وهو يومئذ على خلاف مع القصر، بعد أن سجن، بتهمة العيب فى الذات الملكية، ولعل سيد قطب يقصد هذا، حين وصفه بالشامخ الأنف فى كل الظروف، غير أن أحمد زكى أبى شادى زعيم جماعة أبولو يرد على قطب قائلاً: "لن يجد قطب " فى مجلة أبولو، فى عامين كاملين كلمة واحدة، لامتداح ناجى على حساب العقاد، أو سواه، فضلاً عن التباين التام بين الشاعرين، وأما عبارة الشاعر العبقرى المبدع، فلم ترد مطلقًا، كما صور صديقنا، وإذا كانت المجلة قد أكبرت من شعر ناجى العاطفى، ورأت فيه إبداعًا خاصًا، فلا غبار على ذلك، لأنها ـ أيضًا ـ رأت فى غيره نماذج رائعة من الشعر، وبين هؤلاء عباس العقاد وسيد قطب نفسه "[٣] فلم يكن إعجاب المجلة وقفًا على ناجى، بل سبق لها أن ذكرت غيره، ولم تغمطهم حقهم، ومن الصعب أن نحجر على جماعة أدبية أن تروج لبعض أعضائها، أو أن يتعاون أعضاؤها على إعلاء شأنهم، فيتبادلوا الثناء، ولعل العقاد، وهو المعتز بشعره الذى يجده حريا بالتقدمة والحمد، قد رأى فى احتفاء الجماعة بعضو من أعضائها، موقفًا معاديًا له، ورغبة فى إلحاق الظلم به، فتأذى من مناصرة العصبة لواحد منها.

---

(١) الأسبوع ٤/ ٧/ ١٩٣٤ ص١٤ "معركة النقد ودوافعها الأصلية".

(٢) الأسبوع ٢٧/ ٦/ ١٩٣٤ ص١٨.

(٣) الأسبوع ٤/ ٧/ ١٩٣٤ ص١٦-١٧.

واستعرت نار المعركة فأدلى صالح جودت بدلوه، كما دخلها مختار الوكيل، وهما من أعضاء جماعة أبولو، يقول الوكيل "إنى أقدر الشاعر النابغه سيد قطب، وكنت أود أن يتصامم عن تلك الأراجيف الشيطانية، التى يرددها العقاد فى مجالسه، وقد بلغتنى... لأن أنانية العقاد تجعله يظن نفسه محور الحركة الأدبية... فلا ينظر نظرة بريئة إلى أى عمل أو نقد أدبى، ولا بد من شروح أستاذه لكل حركة لا يؤلّه فيها العقاد بالذات، وليس فى وسعنا أن نقول إن هذه الروح المريضة تؤدى إلى خير النهضة الأدبية... إن العقاد ظهر على تضحيات المازنى، وأغرى المازنى بهجر الشعر... ولو كان العقاد لا يولع بالتأله والعظمة الفارغة لتورع كل التورع عن أن يمس المازنى بكلمة واحدة، ففضل المازنى على العقاد مما لا يمكن أن يؤدى به أى جحود"[1] والوكيل إنما يدافع عن جماعته، ورائدها، كما يدافع قطب عن أستاذه ومدرسته الأدبية، وقد أراد الوكيل أن يعزو الخلاف إلى طبع مركوز فى العقاد هو الأنانية، وذاك تعليل لا يخلو من تحامل، فربما كانت الظروف التى ألمت بالعقاد، بعد سجنه، قد جعلته يحسب كل عمل، لا يرضى عنه، من قبيل التآمر عليه، يدبره القصر، ولعل رجلاً عصاميًا معتدا بنفسه كالعقاد، جدير بأن لا يقبل تقديم غيره عليه، سواء اعتبرنا هذا أنانية، أو ثقة بالنفس، شبيهة باعتداد قطب، وثقته المفرطة فى شخصه ونتاجه، وتلك طبيعة نفسية يلتقى فيها الرجلان العقاد وقطب، ويتشابهان فى تلك الصفة.

ويقول سيد قطب فى رده: "مختار الوكيل وصالح جودت... طالبان أحدهما بالتجارة والآخر بالحقوق، وقد أضرهما أبو شادى فى مستقبليهما حيث خدعهما بأنهما شاعران أديبان كبيران وألهاهما عن دروسهما مستغلاً طيش المراهقة... وإن كنت لم ألاحظ على الشاعر الصيرفى، أنه انغمس فى مثل هذه... بجانب ما لاحظته من سلامة نظرته ووداعة خلقه، وإن كنت أخشى عليه من ناحية الوداعة، فهى جانب ضعف فى مثل هذه الجماعة"[2] حيث تنصرف المعركة من الصراع الموضوعى إلى جوانب شخصية، وإن كانت حدة قطب لم تمنعه من استثناء أحد شعراء الجماعة وإثبات صفات حسنة لشخصه، غير أن موقف سيد قطب فى هذا العراك، وبما لأنه لأستاذه ضد أبولو، وهجومه الذى يحمل فى طياته نبرة حادة، كل أولئك لا يوقفنا على حقيقة موقفه من شعراء الجماعة، فقد سبق أن

---

(١) الأسبوع ٤/٧/١٩٣٤ ص١٦-١٧.

(٢) الأسبوع ٢٦/٩/١٩٣٤ ص١٠، مواكب العجزة أو لوحات الإعلان.

تناول نخبة منهم بالنقد، فوصف شعر أبى شادى قبل هذه المعركة "بالصوفية السمحة" وعقد موازنة بين أبى شادى والعقاد "إن القالب فى شعر العقاد محدد، والقالب عند أبى شادى تكوّنه اللمحات والإشارات "[1] وتلك موازنة موضوعية غير متحاملة، ولا تهدف إلى ترجيح كفة على أخرى، بقدر ما تريد تبيان الفروق بين طريقتين فى التناول الشعرى، حتى إذا استعر الصراع بين العقاد وجماعة مجلة أبولو كتب سيد قطب يقول: "بين العقاد وأبى شادى فروق كبيرة فالعقاد رجل متميز الرجولة، صلب عنيف، وأبو شادى يستعيض عن هذا كله بالضحكة اللينة يضحكها، وبالهوادة واللين يظهر بهما"[2] فيسلب أبا شادى من سمات الرجولة التى ينسبها كلها إلى العقاد، لأن أبا شادى ليس ندًا للعقاد، حتى يحق له أن يقود مع أنصاره حملة جائرة، تسعى إلى إثبات أن العقاد تلميذ لشكرى، وشكرى زميل لأبى شادى فى التلمذة على مطران[3] ومبعث هذا الهجوم هو الدفاع عن العقاد، والامتعاض من الدعوة الجريئة، التى تثير غضب العقاد وتقض مضجعه.

أما صالح جودت، فقد كان لسيد قطب موقف من شعره قبل المعركة، ما أن صدر الجزء الأول من ديوان صالح جودت حتى قام قطب فأطنب فى الاحتفاء به، لأن الديوان تكثر فيه الألوان، وليس من بينها لون واحد ميت، بل كله صور رائعة.

يقول: "كنت قبل أعوام ثلاثة أكتب كتابى الأول "مهمة الشاعر فى الحياة" وكنت أستبشر فيه خيرًا بشعر الشباب، وكنت أجد لدى أربعة منهم يصلحون للمثال: "عبد العزيز عتيق، وعلى عبد العظيم، والهوارى، والسواحلى، وسيد قطب. . . ولعلى أقولها كلمة صادقة لهؤلاء الإخوان الأربعة إنها راحت عليكم ما لم تجدوا نبعًا آخر غير النبع الذى كنتم منه ترتوون، ففى الجو الآن شباب آخر فيه الهمشرى والشابى وصالح جودت نفسه "[4] فإن أثنى على أولئك الأربعة من قبل، وبلغ إعجابه بشعره الحد الذى رأيناه وعرفناه فها هو يقر لصالح جودت بالتفوق، ويمنحه السبق والتقدمة، ويجعله أحق بتمثيل شعر الشباب "الجيل الحاضر" فى أرفع مستوياته، من غيره، فالشاعر الشاب الذى يقر له ناقدنا بذلك لهو شاعر جدير بالتقدير.

---

(١) الأهرام ١١/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

(٢) الوادى ٢١/ ٩/ ١٩٣٤ ص٣.

(٣) نفسه ص٣.

(٤) الأهرام ١١/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

كذلك سبق أن تناول شعر إبراهيم ناجى بالنقد، قبل أن يثور وهج المعركة، حينما احتفت أبولو بناجى، احتفاء عده العقاد مكيدة مدبرة للانتقاص من شاعريته، فكان أن كتب سيد قطب " "إن العصفور الرقيق والنسر الهائل كلاهما يطير، وناجى فى عالم الشعر هو العصفور المشقشق، الرقيق والوديع، السريع التأثر، النابض القلب بكل حركة . . . كل مميزات الشاعر الغنائى تجدها فيه ولكنك لن تجد مميزات الشاعر التصويرى . . . الشاعر الجبار الشعور، فتقول حين تقرأه ما أرق هذا الشعور، ولكنك لن تقول ما أعظم هذا الشعور"[1] فكأنه يكتب هذا الكلام عن ديوان "وراء الغمام "وفى ذهنه العقاد بكل ما يراه فيه من صفات الرجولة التى سبق أن أثبتها له، حين وازنه بأبى شادى، فهو النسر وهو الشاعر الجبار الشعور، الذى تقول عن شعره "ما أعظم هذا الشعور" ولا يبقى لناجى "الشاعر الغنائى" إلا الوداعة والرقة المفرطة، فهو كائن عاطفى بادى اللطافة شديد النعومة، وهذا الرأى ورد بعدئذ فى مقال طه حسين عن ديوان ناجى "وراء الغمام " حين قال، عن ناجى "هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن يقرأوا فى رفق لأنهم فطروا على رقة لا تحتمل شدة الضغط . . . وأن نستمتع بما فى شعرهم من الجمال كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة"[2] وهو رأى إن لم نزعم إفادته من سيد قطب، فهو مشابه لرأى سيد قطب السابق له فى الزمان.

ويرى ناقدنا أن الصدق والحرارة والتوثب أظهر ما فى ديوان ناجى "ولكن صدق السذاجة وحرارة الغرارة، وتوثب العصافير، وإن قصيدته العودة هى خير قصائده، لأنه يبدع حين يغرد، وحين يصور الأسى الرقيق، والشجى الحنون "[3] فهو لا يتخطى عالمه الوديع المحدود فى رقعة ضيقة، ونبرة بسيطة، وإذا كان إصدار الأحكام المتضمنة للتفضيل عملاً من أصعب الأمور، لكن هذا لا يمنع الناقد الذواقة ذو البصيرة الحصيفة من أن يقع له نوع من التميز بين قصائد الديوان الواحد، فيلمح فى بعضها قدرا من حرارة الشعور وفيضه، أو جمال التناول لا يجده فى غيرها ولعل قصيدة العودة التى يرد فيها :

---

(١) الأهرام ٢٨/ ٥/ ١٩٣٤ ص١٢ .

(٢) حديث الأربعاء ج٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢ ص١٥١ .

(٣) الأهرام ٢٨/ ٥/ ١٩٣٤ ص١٢ .

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتئد

فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عُدنا ليت أنا لم نعد[1]

هى أشهر قصائد ناجى، وأكثرها سيرورة، يرد ذكرها كثيرًا فى كتب الدراسات الأدبية فى موضع الاستشهاد والتحليل وفى كتب المناهج الدراسية والمجاميع الشعرية. ولعل إبراهيم ناجى، يعرف أكثر ما يعرف بهذه القصيدة فى عالم الشعر.

ومن شعراء جماعة أبولو حسن كامل الصيرفى وعلى محمود طه المهندس، وهما لم يدخلا حلبة المعركة، وإن كانا عضوين بارزين فى الجماعة، ومن أقطاب المجلة، وقد رأينا موقف سيد قطب من الصيرفى، أما على محمود طه، فقد كان له نصيب من نقد صاحبنا قبل المعركة وبعدها، فيكتب بعد صدور ديوان "الملاح التائه "أنه كان مشتاقًا إلى رؤية دواوين ثلاثة من الشعراء، أولهم المهندس ثم الشابى والهمشرى، وكان أشوق ما يكون إلى ديوان المهندس، لقدم عهده به، إذ دأب على مطالعة شعره بإعجاب منذ عام ١٩٢٥م، وكان يتهم نفسه من جراء هذا الإعجاب، إذ يراه مجيدًا أحسن الإجادة فى دائرة صغيرة من الإبداع الشعرى[2] ويظهر أن الشابى والهمشرى من الشعراء الشبان الذين وافقوا ذوقه ومقاييسه، وقد سبق أن قرنهما بصالح جودت، غير أن المهندس مقدم عليهما ويرى أن المهندس "شاعر متزن مالك لريشته وألوانه، ولكن هذا الاتزان جعل الصلة بينه وبين بعض قصائده كالصلة بين المصور وصوره، قوامها الفن التصويرى لا الإحساس..

وهذا مطعن فى صدق الشعر لولا ما وهبه المهندس من قدرة على التعبير لكان عيبًا قاسيًا فى الشعر"[3] ذلك أنه لا يريد للشاعر أن يعمد إلى نسج صور جميلة فحسب بل يريد لتلك الصور أن تخالط شعور الشاعر وعواطفه، بأن تنبع من داخل نفسه، كزهرات تنبت فى قلبه وتمتد جذورها فى سويدائه، فتسقى من دمه ونبضه وإحساسه، وهذا يتصل بموقفه من أن الشاعر لا ينقل الواقع نقلاً حرفيًا، مثل آلة التصوير الفوتغرافى، بل يضفى عليه من شخصيته ومن شعوره. ومن القصائد التى نالت إعجابه، قطعة الملاح التائه:

---

(١) انظر وراء الغمام، القاهرة، ١٩٣٤ ص١٨.

(٢) الأهرام ٢٨/ ٥/ ١٩٣٤ ص٧، وطه حسين يتفق مع سيد قطب فى هذا، إذ قال عن ديوان المهندس "أنا متوق جدًا إلى لقاء الملاح التائه فلم أكن أعرفه قبل أمس ص١٤٣ وشخصيته الفنية محببة إلى جدًا، حديث الأربعاء ج٣٣، دار المعارف ١٩٦٢.

(٣) الأهرام ٢٨/ ٥/ ١٩٣٤ ص٧.

آه مـــا أروعهـــا مـــن لـيلــــة فـاض فـى أرجـائها الـسحـر وشـاعـا

أنا معجب بهذه القطعة وغيرها من ملحمة "ميلاد شاعر" معجب بهذا التصوير الحالم معجب باشتراك الكون كله فى الاحتفاء بمولد الشاعر الذى هبط الأرض، ومعجب بطواعية الألفاظ والتعابير والموسيقى"[١] مفصحًا عن أثر القطعة الشعرية فى نفسه، ومذاقها فى لسانه، لقد قرأها، فكان أثرها فى نفسه أن راقت مزاجه، فحظيت بكل إعجابه، فى مؤداها وإيقاعها ومنحاها فى التعبير. وبُعيد المعركة كتب سيد قطب تحت عنوان "الثلج الجهنمى" قائلاً: "لمعت فى غرارة الفحولة مرآة تشع منها نغمات القيثارة على ألحان الكروان".

ذلك الديوان الحافل بمباهج العبقرية المستفيضة الرقراقة، فجمع شاعرنا الأستاذ على محمود طه فى الملاح التائه بين حرارة النار وبرودة الثلج... وإنها لأعجوبة فنية تتفتح بها أزهار التجديد ولا سيما حين يقف شاعرنا فى الظلام بين هياكل الجبابرة، بمفازة الإلهام، فيهبط عليه وحى البديهة من سماءة العمق، بعد أن يستجلى مطالع نجوم العبقرية، وإنها لمعجزة من معاجز هذا الجيل الحافل بالألطاف، وليس فى جعبة الذهن المتحضر سهم ينساب فى الضفة إلى مستوى عرائس الملاح التائه... مختالة فخورة بتلك الغلالة من أوراق الشجر العطرى وهى تدهش العالم بثلجها الجهنمى النابض بالنعيم والجحيم[٢] فندهش لهذا الأسلوب الغريب الذى لم نألفه فى مقالات ناقدنا من قبل، ونعجب من هذه التراكيب، التى ورد فيها هذا الكلام الذى سبح فيه بحمد الديوان، وأضفى عليه هالة من التقديس أو الحمد المقارب للتقديس، وكأنها شطحات المجذوب أو واردات المتعبد تفيض من لسانه، ويكاد يغيب فى تلك التراكيب القصد المراد، أو المعنى المحدد الذى كان يلتزم إبداءه وتبليغه، ولا يغرق فى الصناعة اللفظية. حتى تبتلعه أو تكاد، ولعل الدلالة الجوهرية الكامنة وراء هذه التراكيب، هى عشق شعر على محمود طه، عشقًا تمكن من قلبه، فأبداه فى تسبيحات تعلى من شأن شاعرية صاحبه، الذى أعطته ربة الشعر عرائس، لم يعرف مثلهن أحد غيره، ولا ندرى لم عاد ناقدنا للكتابة عن ديوان، سبق أن تناوله بالنقد قبل أشهر، أيريد من وراء ذلك تبيان حبه له، أو هى نكاية بأبى شادى وناجى،

---

(١) الأهرام ٢٨/ ٥/ ١٩٣٤ ص٧، وانظر الملا ح التائه، مكتبة عيسى البابى الحلبى، ط٥، القاهرة ص٣.

(٢) الاثنين ٢٩/ ١٠/ ١٩٣٤ ص١٤.

فيعلى من شأن المهندس، لأنه فى رأيه أفضل من ناجى، وأحق بالتقدمة، وهكذا، انعكس أثر الخلاف بين العقاد وجماعة أبولو على موقفه من بعض شعراء الجماعة، فصار طرفًا فى الخصومة معها، بل تولى بنفسه أمر الهجوم والدفاع، وأتى بآراء عن بعض شعراء الجماعة لم يكن قد أبداها من قبل، ولم يتأت لها أن ترد بتلك النبرة الحادة، غير أن موقفه من شعر على محمود طه المهندس، لم يعره تغير من قبل، ومن بعد، وربما زادت حماسته له من بعد المعركة، ويمكن أن نضيف إليه الصيرفى، على نحو ما.

بين الرافعى والعقاد:

بعد وفاة مصطفى صادق الرافعى، كتب محمد سعيد العريان دراسة ضافية عن شخصيته وتراثه الأدبى فى مجلة الرسالة،[1] وتناول فى فصل من فصول تلك الدراسة العلاقة بين الرافعى والعقاد، والخلاف الذى شجر بينهما.

فنهض سيد قطب للرد عليه، فكان أن اشتعلت معركة بين الرافعيين وقطب، ونحن نجد فى ثنايا مقالات قطب، قولاً مفصلاً عن أدب العقاد الذى نعرف من سيد قطب أنه يحتاج إلى ثقافة رحيبة، بحيث لا تكفى الكتب اللغوية والأدبية وحدها لتذوقه، وهو يستمد ذلك من تجربته الخاصة.[2]

ولكن إن صحّ ما ذهب إليه من أن ذلك الضرب من الشعر يحتاج إلى ثقافة متنوعة فى العلوم النظرية والتجريبية، فإن هذا لا يخلو من تعسف وجور عن القصد، لأنه يعنى إلزام قارىء هذا الشعر، بالانهماك فى دراسة النظريات الفلسفية وغيرها، فيمكث عمره كله من أجل فهم بيت أو قصيدة، لأن ليس المطلوب من الشعر أن يمدنا بالحقائق العلمية والنظريات الفلسفية.

وإنما هو مرآة يرى فيها الناس ما عكسته عليها نفس واحد منهم، ولعله يريد النيل من الرافعيين، ووصمهم بفقدان الأهلية لفهم شعر العقاد، الذى يقول عنه: "ليس هناك شعراء فى لغة العرب يتقاربون مع العقاد"[3] هو نسيج وحده، فذ لا ثانى له فى عصره،

---

(١) جمعت بعد ذلك فى كتاب: حياة الرافعى، مطبعة الرسالة ١٩٣٩.

(٢) الرسالة رقم ٢٥٧ ٦/٦/١٩٣٨ ص٩٣٧.

(٣) الرسالة رقم ٢٥١ ٢٥/٤/١٩٣٨ ص٨٤.

بل فى الشعر العربى من لدن الجاهلية، ولا يستأهل أحد فى كل هذا التراث الذاخر أن يوازن به، وذاك حكم بيّن الضلال، صادر عن هوى، ثم يُقدّم بين أيدينا نموذجًا من شعر العقاد حين قال:

بك خف الجناح يا أيها الطير وما كنت بالجناح تخفُّ
لطفُ روحٍ أعار جنبيك ريشًا فمن الروح لا من الريش لطف

كتب ناقدنا معلقا: "تحس هنا لطف الإحساس... ورفرفة الروح، وهى تتبع القوى الحية الكامنة فى روح الطائر... وهذه هى ميزة الإنسان الحى فى الشعور بالحياة الباطنة، لا بمظاهرها الخارجية... تجد بجانب هذه النظرة مصداقها من الروح العلمية، فعلم وظائف الأعضاء يقول إن الوظيفة تخلق العضو فوظيفة الطيران خلقت الريش وقبله الجناح"(١) وقد يكون الناقد صادقاً فى صدوره عن هذه القطعة، وفى إحساسه الخاص بما فيها من جمال، لكن تعليقه هذا لا يضع يدنا على مواطن الجمال فى القطعة، بل إننا لا نجد علاقة بين القطعة والمحاسن التى ألصقها بها، اللهم إلا أن تكون هذه العلاقة كامنة فى نفس الناقد، لم يبدها فى تعليقه، إذ كيف نقنع القارىء بلطف الإحساس الذى نزعم وجوده فى القطعة، التى لا نجد فيها نصيبًا من العمق، أو صلة بعلم وظائف الأعضاء، ولكنها الحماسة المتعصبة، ولعل هذا ما دفع مارون عبود ليقول "إن العقاد على قحط ومحل، يعده سيد قطب ولا يستحى، فوق عشرة من شعراء العربية مجتمعين، وفوق هيجو وموسيه وبيرون... هنيئًا له فى سيد قطب، وإن كان هذا لا يجدى فهو يسلى ويضحك"(٢) ولا شك فى أن العقاد بعيد عن المحل، والقحط، فهو على حظ من الثراء والنضارة، ولكن مغالاة تلميذه فى الدعوة، كان رد فعلها مغالاة فى السخرية.

٢ ـ نقد الرواية والأقصوصة:

لئن غلب نقد الشعر على قلم الناقد سيد قطب، فنال الجانب الأكبر من نقده، فإن هذا لا يعنى إغفاله الأنواع الأدبية المنثورة، فنجده يكتب عن القصة والرواية، لنعرف أنه لا يناصر الاتجاه إلى التعريب والنقل فى كل المعارف، إلا فى مجال القصة، فهو يرى التعريب ضروريًا مثل قصة "سعادة الأسرة" لتولستوى التى ترجمها مختار الوكيل: "إن القصة المصرية

(١) الرسالة رقم ٢٥٨ ١٣/٦/١٩٣٨ ص٩٧٩.

(٢) على المحك، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣ ص٢٣٦، نشر المقال من قبل، فى فبراير ١٩٣٩م.

أحوج ما تكون إلى هذا المزاج الذى يجمع روعة المثل الأعلى إلى بساطة الحقيقة الواقعة"(١) مما يغذى القصة المصرية الناشئة، ويربى الذوق بين جمهور القصة، ويقف عند قصة "حواء بلا آدم لمحمود طاهر" لأنها "قصة ترغمك على احترامها، على ما فيها من عيوب(٢) فيغرق بين الهنات الفنية التى يلمسها فى القصة، وبين الحسنات التى تنعقد لها، فيجد فيها جمالا، وإن كانت لا تخلو من نقصان، ولقد وقف وقفة خاصة عند توفيق الحكيم، لأن له "طابعًا خاصًا" بالرغم من أرستقراطية فيه، لأنه يخاطب قراء ذوى مستوى معين، ويحتاج تمثيل مسرحياته إلى جمهور خاص، إلى جانب حياده، وتجنبه التعاطف مع شخصياته، ومع هذا يرى "أن توفيق الحكيم يخلق فنا جديداً كاملا، فى اللغة العربية، ولا نحسبه إلا محتلاً مكانا محترمًا من الآداب العالمية"(٣) فيتفاءل بأدب الحكيم، ويتوقع له مجداً كبيراً بالمستقبل، فهو يقدم الأديب الشاب، ويبشر بموهبته فى الأدب المسرحى، كما بشر بمواهب أخرى فى دنيا الشعر.

من كل العرض المتقدم، نستخلص أن المرحلة الأولى من مراحل ناقدنا، نمت فى ظلال العقاد، فلا عجب أن برزت المؤثرات العقادية فى تكوينها، فما حديثه عن جوهر الشعر، وتميز الشاعر إلا نسج على منوال ما كتب العقاد عن أهمية وضوح شخصية الشاعر، كما أن تناسق الخيال ينتهى إلى توكيد مفهوم الوحدة العضوية، وإن جنح إلى تبخيس قدر الشعر الجاهلى فإنما يقتدى بأستاذه، وبدهى أن الهجوم على الرافعى وشوقى وأبى شادى هو انتصار للعقاد، وربما تم بعضه بإيعاز منه، ولكن هذا لا يعنى سيره فى ركاب العقاد سير الأعمى المقتدى بغيره، فإن له مواقف يختلف فيها مع العقاد، أو لا يحتذى فيها غيره بقدر ما يصدر فيها عن شخصيته المستقلة. على أن ناقدنا يتحمس لشعر الشباب، ويتحيز لشعره الخاص ويزكيه، وإن كان لا يجد شاعراً ينازع العقاد فى المكانة الأولى، فهو شديد الإعجاب ببعض شعراء الشباب وخاصة على محمود طه المهندس وصالح جودت، كما اهتم بالفن القصصى، وأبدى حرصًا على تقدمه، وأعجب بمسرح توفيق الحكيم، وهو ناقد يحدّث قراءه عن وقع الشعر على نفسه، وأثره على لسانه، ولكنه وقع على نفس ذات ذوق مدرب، وذات موقف محدّد من الشعر، قائم على أصول وأسس سابقة، يحرص دائمًا على تطبيقها، والانتصار لها.

---

(١) الأهرام ٢٤/ ٥/ ١٩٣٤ ص٧.

(٢) الأهرام ٢٦/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

(٣) الأهرام ٢٦/ ٤/ ١٩٣٤ ص٧.

المرحلة الثانية: الوجدانية أو الاتجاه إلى الاستقلال

القسم الأول
الدراسة البيانية للقرآن الكريم

يبلغ الناقد سن الرشد فى هذه المرحلة، ويصيب قدراً من النضج، وتنفسح آفاقه النقدية، فيعرض بالدراسة لأنواع أدبية ما كان مهتمًا بها إلا بقدر، كالقصة والرواية، والمسرحية، كما تصدى لدراسة القرآن الكريم دراسة بيانية، علاوة على نتاجه الضخم فى نقد الشعر.

أما دراسته الفنية للقرآن الكريم، فنجدها أولاً فى مقال جامع عن سمات التصوير الفنى فى القرآن، نشرته مجلة المقتطف عام ١٩٣٩، [١] ثم أصدر كتابه الأول فى هذا المجال "التصوير الفنى فى القرآن" فى يناير ١٩٤٥، وجاء الكتاب الثانى "مشاهد القيامة فى القرآن" ١٩٤٧، امتداداً للكتاب الأول، وتفصيلاً لجانب من جوانبه، ورداً مجملاً مختصراً، وقد كان يريد أن يتوسع فى بحث كل قضية من القضايا التى تناولها فى كتابه التصوير، مثل مشاهد القيامة، والصور والظلال فى القرآن، والمنطق الوجدانى فى القرآن، وأساليب العرض الفنى فى القرآن[٢] غير أنه لم يتأت لأى من هذه المسائل أن تخرج فى كتاب مستقل، إلا مشاهد القيامة فى القرآن، ويبدو أنه استعاض عن مشروع المكتبة القرآنية الذى عزم على تنفيذه، بتفسير القرآن كله، الذى بدأه فى أول الخمسينيات، وأكمله فى السجن، حيث انتقل من طور الانحصار فى الجانب البيانى، إلى جعل الجانب الدينى أسًا لتفسيره، منكبًا على قضية الدعوة، وتغيير الحياة وفق منهاج محدد هو القرآن، ومع هذا نجد فى ثنايا التفسير ومضات من التصوير الفنى وإشارات إلى الجمال الفنى.

---

(١) المقتطف ٢/ ١٩٣٩ ص٢٠٦ وما بعدها، و٣/ ١٩٣٩ ص٣١٩ وما بعدها.

(٢) مشاهد القيامة فى القرآن، دار الشروق، القاهرة: ص٧.

ليس من وكد هذا الكتاب، دراسة الجانب الدينى، بل هدف إلى دراسة "الجمال الفنى الخالص "[1] دراسة أدبية، تجلو خصائصه التعبيرية، وطرائقه فى الأداء، حيث يقف أمام ما يسميه "سحر القرآن " الذى يعزوه بعض الباحثين إلى التشريع المحكم، والنبوءة الغيبية، والعلوم الكونية، مما هو جلى فى الكتاب الكريم، فى صورته الكاملة، بكل سوره، ولكن ناقدنا يسأل: "ما القول فى السور القلائل التى لا تشريع فيها، ولا غيب ولا علوم، ولا تجمع كل هذه المزايا المتفرقة فى القرآن، إن هذه السور قد سُحر العرب بها، منذ اللحظة الأولى. . .

لا بد أن تلك السور القلائل كانت تحتوى العنصر الذى يسحر المسلمين، ويستحوذ على المؤمنين والكافرين[2] وهو يعنى بالسور القلائل، أول ما نزل من سور القرآن فى مكة، فى مبدأ الدعوة الإسلامية، سمعها العرب، ووقفوا عندها مبهورين، وقالوا: ﴿ إن هذا إلا سحر يؤثر﴾[3]، وتنهل الدموع من عيون النصارى، وتقشعر جلود الألى يخشون ربهم[4]، كل أولئك من مظاهر "التأثر الوجدانى" يدل على أن للتعبير القرآنى قدرة هائلة، على التأثير فى النفوس، فتجد غير المؤمنين به ينجذبون إليه، إذ يلامس قلوبهم، ويهز كيانهم هزًا قويًا، حتى أنك تجد رجلاً مثل المغيرة، لم يفتح الله قلبه للإيمان، ولكنه أخذ بالقرآن، وأقر له بالتفوق على كلام البشر، مع عدائه للدعوة الإسلامية ومقته إياها.

وليكشف منبع السحر فى القرآن، يفرق الناقد بين الوجدان والذهن، لأن الذهن هو وسيلة من وسائل المعرفة والاعتقاد، ولكنه ليس المنفذ الوحيد، والأقرب إلى جوهر النفس الإنسانية، ذلك أن هدف القرآن هو بناء العقيدة الإسلامية، وموطن العقيدة هو الضمير والوجدان، أما الضمير فإن أقرب الطرق إليه هو البداهة، وأما الوجدان فإن أقرب الطرق

---

(١) التصوير الفنى فى القرآن، دار المعارف، ١٩٤٥ ص٢٣.

(٢) التصوير الفنى فى القرآن، دار المعارف، ١٩٤٥ ص١٧.

(٣) المدثر: آية ٢٤.

(٤) نفسه ص١٨ وص١٣.

إليه هو الحس[1] ولأن الوجدان أصدق، وأشد اتصالاً بالنفس الإنسانية، فقد كان السّلم الذى صعد به السواد الأعظم من المؤمنين إلى عالم الإيمان، إذ أن القرآن يلمس البداهة لينفذ منها إلى الوجدان، فتجد تعبيره مزيجًا من غرضين: غرض ديني وآخر فنى، فهو يجعل الجمال الفنى أداة مقصودة للتأثير الوجدانى، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية.[2] فكأن الفن ينبع من المصدر الراسخ الذى تخاطبه العقيدة، وتنبت فيه، وإذا كان التعبير المتصل بالوجدان أقرب إلى روح العقيدة الدينية، فهو أقرب إلى روح الفن الراقى أيضًا، من التعبير المتصل بالذهن المجرد، الذى يلامس جزءا من الإنسان، ولكنه يعجز عن إثارة كيانه كله.

ومن هنا أطلق على طريقة القرآن فى التعبير اسم "التصوير الفنى" هو القاعدة الأساسية فى تعبير القرآن، والتخييل والتجسيم هما الظاهرتان البارزتان فى هذا التصوير،[3] ولايكاد التعبير القرآنى يعدل عن هذه الطريقة، إلا حين يعرض لبعض أغراض التشريع.

أما التخييل أو التخييل الحسى، فيظهر فى الحياة النابضة التى بثها فى الصور القرآنية،[4] فجاء معظم الصور عامرًا بالحركة، فى حين أن قدرًا قليلاً بدا ساكنًا، لدواع فنية، وأما التجسيم، فيبرز المعنويات فى أجسام وأشكال محسوسة، بل إنه يجسّم الذات الإلهية، مع حرص الدين الإسلامى على تجريدها، ويرى ناقدنا أن التجسيم هو الأسلوب المفضل فى القرآن.[5]

وبهاتين الوسيلتين يعبر التصوير الفنى عن المعانى الذهنية والحالات النفسية، والنماذج الإنسانية، بصور محسوسة حية، وباللون والحركة والإيقاع، والقصص، مما تراه العين، وتسمعه الأذن، ويتملاه الحس والوجدان[6] فهو قانون مطرد فى الكتاب الكريم، لا يحيد عنه فى معظم الأحوال، وسنرى هذا، فى إلمامنا الآتى، بهذه الطريقة.

---

(١) التصوير الفنى ص١٣.

(٢) التصوير الفنى ص١١٩، ص١٨٥.

(٣) نفسه ص٦٣.

(٤) نفسه ص٧٤.

(٥) نفسه ص٦٣.

(٦) نفسه ص٣٥.

التناسق الفنى :

إذا كان طه حسين قد قال إن القرآن ليس شعراً، وليس نثراً، بل هو قرآن، فإن سيد قطب يرى في ذلك تلاعبًا بالألفاظ، لأن القرآن نثر، ونوع من النثر،[1] ولكنه مع هذا، يجمع بين خصائص الشعر والنثر معًا، فهو من ناحية متحرر من قيود القافية الموحدة، غير أن له من صفات الشعر، الموسيقى الداخلية، والفواصل المتقاربة فى الوزن، وقد يجمع بينها نوع من التقفية،[2] ولو أن الناقد أقرّ رأى طه حسين على أنه قرآن، ولكنه يجمع بين مزايا الشعر والنثر لكان أحسن، لأن فى ذلك صونا للتعبير القرآنى عن أى ملابسات يمكن أن تنشأ عن ربطه بالنثر، كما أن ذلك يؤكد تفرده، وتميزه عن غيره من أنماط التعبير.

ثم يعرض لتركيب النص القرآنى، ليبين تناسقه مع الحال المراد تصويرها، وإبراز معالمها، ويبدأ بالجزئية التى يتألف منها التركيب، وهى الكلمة، فيلقى أن لفظًا واحداً، يرسم صورة شاخصة، فإذا قرأت قوله تعالى ﴿ يأيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا فى سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض ﴾ وقفتَ عند كلمة ﴿ اثاقلتم ﴾ حيث يتصور الخيال ذلك الجسم المتثاقل يرفعه الرافعون فى جهد، فيسقط من أيديهم فى ثقل[3] حتى أنك لو قلت تثاقلتم أو نحوها، لا نمحى الأثر وهبط. وقد يرسم اللفظ الواحد صوراً، بظله الذى يلقيه على خيالنا، وليس بجرسه مثل اللفظ السابق، وهذا ما تجده فى قوله تعالى: ﴿ واتل عليهم نبأ الذى آتيناه أياتنا فانسلخ منها﴾ فيقول ناقدنا موضحًا أن الظل الذى تعكسه كلمة انسلخ، يرسم صورة للتملص، فى حركة قوية محسوسة[4] وهناك لون آخر من ألوان التناسق الفنى، يكون من اللفظ الواحد، بجرسه وظله معًا، كما فى قوله عز وجل: ﴿ يوم يُدَعّون إلى نار جهنم دَعًا﴾ إذ أن لفظ "الدع " يصور مدلوله بجرسه وظله مجتمعين، وقد يجعل الدفعُ المدفوعُ يصرخ "أع "[5] وهو قريب من جرس الدع، وأنت إذا وازنت بين لفظين فى تركيبين مختلفين، لوجدت ملاءمة كل لفظة لجوها، فنجد من الكلمات المستعملة

---

(١) التصوير الفنى ص٢٨٧، وهامشها، وانظر من حديث الشعر والنثر لطه حسين، دار المعارف، ١٩٧٥ ص٤.

(٢) التصوير الفنى ص٢٨٧.

(٣) نفسه ص٨٧، وسورة التوبة الآية ٣٨.

(٤) التصوير الفنى ص٨١. وسورة الأعراف ١٧٥.

(٥) نفسه ص٨١. والطور ١٣.

لوصف القيامة ، كلمة "صاخة" التى تكاد تخرق الأذن ، و"طامة" ذات الدوى العنيف ، فإن وضعت هاتين الكلمتين بجوار لفظ رشيق مثل تنفس فى قوله "والصبح إذا تنفس " ألغيت "الإعجاز فى اختيار الألفاظ لمواضعها ، ونهوض هذه الألفاظ برسم الصور على اختلافها" [١]، وهو فى كل التناول المتقدم ، إنما ينفعل بالنص القرآنى ، ويجتهد فى تذوقه تذوقًا فنيا ، فيتلمس مواطن الجمال ، فينصت لإيقاع اللفظ الواحد ، ويتنبه للظلال التى يلقيها ، وكما وازن بين إيقاع لفظين ، يعمد إلى الموازنة ، بين الإيقاع الموسيقى للأساليب المركبة ، فيجد فى سورة الضحى "والضحى والليل إذا سجى" موسيقى وئيدة الخطى ، رقيقة الأصداء ، وفى سورة : "والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا" موسيقى فيها خشونة ودمدمة وفرقعة[٢] وفى كلتا الحالتين ، يكون الإيقاع ملائما للمؤدى المراد تبليغه ، فتجد الموسيقى هادئة رقيقة ، وهى تعبر عن الضحى والليل الساجى ، وتجدها سريعة عنيفة ، وكأنها تشاكل إيقاع جرى الخيل فى النص الثانى ، فهناك أنواع من الموسيقى المتولدة عن تركيب الكلمات ، مثل الموسيقى العسكرية القوية "كلا إذا دكت الأرض دكا دكا" والموسيقى المتموجة الرخية "ربنا ما خلقت هذا باطلا"[٣] وفيها مجانسة واضحة للجو المراد تصويره ، وللمعنى المقصود ، وبذلك يتخذ التناسق الفنى سمته الكامل ، إذ يبدأ من الجزء وهو الكلمة ، ويرتقى إلى آفاق التركيب ، الذى يكون بين الكلمات فى الآيات ، كما يكون فى السور ، ويظهر الإيقاع الموسيقى بصورة واضحة فى قصار السور ، وفى مواطن التصوير الفنى .

التخييل والتجسيم :

إذا كان التناسق الفنى يشمل الإيقاع الذى تسمعه الأذن ، فهناك الصور التى تراها العين ، عن طريق التخييل والتجسيم ، ومن التخييل الحسى ، لون يسميه التشخيص ، يخلع الحياة على المادة الجامدة والانفعال النفسى ، فإن سمعت قوله تعالى : ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ تخيلت ثناياه تنفرجان عن حياة وديعة ، ورأيت الحياة تتنفس مع الصبح حين

---

(١) نفسه ص٧٩ـ٨٠ .

(٢) نفسه ص١٠٥ـ١٠٦ .

(٣) التصوير الفنى ص٢٤ ، وانظر تناوله لتموج الموسيقى ص٩٥ والموجة الرخية ص٩٥ ، والحركة الوانية المنسجمة مع الجو القصصى ص٩٣ـ٩٤ .

يتنفس، [١] ومنه التخييل النفسى الذى يأتى فى صور متحركة، معبرة عن حالة أو معنى مثل قوله: ﴿ على شفا جرف هار﴾[٢] مصوراً حالة المسلمين قبل أن يسلموا، فيظهرون على حافة الهلاك، يكادون يسقطون فى الدرك السحيق. فى حين يُكسب التجسيم المعانى صوراً وهيئات مثل تجسيم الذنوب فى صورة أحمال موضوعة على الظهور ﴿ وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم ﴾، وكقوله تعالى: ﴿ مَثَل الذين كفروا بربّهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف لا يقدرون على شىء مما كَسَبوا﴾[٣] فيحال المعنى الذهنى إلى صورة محسوسة، تنضح بالحركة، فتتجسم أعمال الكفار فى صورة رماد، وهو شىء تافه فى نفسه، تذروه الريح، فهى ضائعة مهدرة.

فلا غرو أن صار القرآن مشتملاً على لوحات محكمة النسج، من ناحية الرسم، لما فيها من مراعاة لوحدة الرسم الماثلة فى وحدة أجزاء السورة، وتوزيع أجزائها بتناسب، مما تجده فى سورة العلق يقول: "الجو كله رهبة وظلام وخفاء، وهو يستعيذ من هذا الظلام بالله، والله رب كل شىء فلمَ خصصه بالفلق؟ لينسجم مع جو السورة كلها ثم ما هى أجزاء السورة؟ من ناحية الفَلق والغاسق متقابلان، ومن ناحية النفاثات والحاسد متقابلان... موزعة على الرقعة توزيعًا متناسقًا... وكلها ذات لون واحد، فهى أشياء مرهوبة، يلفها الغموض، والجو العام قائم على أساس هذه الوحدة فى الأجزاء[٤] وهذه محاولة فيها اجتهاد نحسبها موفقة، وهى تفيد من أصول الفن التشكيلى، ومن ذوق رفيع، فى تحليل مشاهد السورة، وتبيان وحدتها البادية فى لفتات متناسقة، تؤدى لوحة واحدة، وتجلو العلاقة بين الآيات ومدلولاتها، مما يكسب القارئ انفساحًا فى تدبر السورة، ويفتح عينه على غوامض، قد تكون غير جلية كلها، من قبل.

---

(١) التصوير الفنى ص٦٣ـ٦٤.

(٢) التصوير الفنى ص٦٥ وانظر ص٦٧ والتوبة ١٠٩.

(٣) نفسه ص٦٩ و٦٨، وسورة إبراهيم ١٨.

(٤) نفسه ص ٩٧ـ٩٨.

خصائص أُخر للتصوير الفنى :

يعرض الناقد لخصائص أخر، من خصائص القرآن فى التعبير، منها مشاهد القيامة فى القرآن، التى تعرض صور الثواب والعقاب، ومنها الحالات النفسية والمعنوية، التى تقدم نموذجًا إنسانيًا واضحًا، مثل ذلك النموذج الإنسانى، الذى يدل مظهره على الخير، فى حين ينطوى باطنه على الشر قال تعالى: ﴿ ومن الناس من يعجبُك قوله فى الحياة الدنيا، ويشهد الله على ما فى قلبه، وهو ألد الخصام، وإذا تولى سعى فى الأرض ليفسد فيها، ويهلك الحرث والنسل، والله لا يحب الفساد﴾[1] إنه شخص متناقض، يتحدث فيقطر الشهد من لسانه، أما باطنه فحقد ملازم، وبغض، ورغبة محمومة فى التدمير. ومن تلك الخصائص القصة القرآنية، التى نجد فيها كل سمات التصوير القرآنى، ولكنها ليست عملاً فنيًا بحتًا، بل هى إحدى وسائل القرآن لتحقيق هدفه الأصيل. [2] وهو الدعوة الإسلامية، ولهذا تأتى ملائمة لهدفها، محققة لغايتها، ويضرب مثلاً للقصة القرآنية، بقصة موسى التى ترد فى حوالى ثلاثين موضعًا من القرآن، ولم تتكرر فى كل هذه المرات، إلا إشارات توجيهية منها، اقتضاها السياق، وذلك فى ستة مواضع، ومن هنا ينفى صفة التكرار المطلق عن القصة القرآنية[3] فتبدو فى سمت جديد، فى كل مرة وردت فيها، حاوية إضافة معينة. كما أن الغرض الدينى يتحكم فى منحى القصة، فربما بدأ التناول القرآنى بأول القصة، مثل قصة آدم ومولد عيسى، أو عرضها فى مرحلة متأخرة نسبيًا، مثل قصة يوسف التى تبدأ من شبابه، وقصة إبراهيم الذى يبدو فتى فى أول قصته، وقد تبدأ القصة من مرحلة جد متأخرة، مثل قصص نوح وهود وصالح ولوط وشعيب التى تبدأ من مرحلة الرسالة[4] ولعل السبب فى ذلك، راجع إلى الهدف الذى سيقت من أجله القصة، وهو يتضح فى صورة تعقيب، يلخص الغاية الدينية من وراء سرد القصة.

---

(١) التصوير الفنى ص٤٤ وكذلك ص١٧٦-١٧٧، سورة البقرة ٢٠٤-٢٠٥.

(٢) نفسه ص١١٩.

(٣) التصوير الفنى ص١٣٣-١٣٤، وانظر ص١٢٨-١٣٣.

(٤) نفسه ص ١٣٤-١٣٦.

البلاغيون وإعجاز القرآن :

دأب البلاغيون على درس القرآن، واستجلاء مناحى الإعجاز فيه، ولكنهم ـ فى رأى ناقدنا ـ وفقّوا إلى إدراك الجمال فى أجزاء من القرآن، ولكنهم لم يرتقوا إلى مستوى إدراك الخصائص العامة، فاستغلق عليهم سر التعبير القرآنى[١] ولم يظفروا بالجوهر واللب، فى حين وقفوا بملاحظاتهم المتناثرة عند الأجزاء، غير أن الناقد يقف وقفة خاصة عند اثنين من البلاغيين، هما الزمخشرى والجرجانى، أما الزمشخرى، فقد فطن إلى بعض مواطن الجمال، مثل تفسيره سورة الفاتحة الذى أدرك فيه التناسق النفسى بين الأحاسيس المتتابعة من تتابع الآيات[٢] إلى جانب تفسيره لقوله تعالى: ﴿ ولما سكت عن موسى الغضب ﴾ من تشخيص الغضب فى صورة إنسان[٣] وهذا توفيق جد محدود فى عرف قطب.

أما عبد القاهر الجرجانى، فقد تبوأ مكانة خاصة فى نفس قطب، يقول عنه: "رجل واحد من الباحثين فى البلاغة والإعجاز . . . بلغ الغاية فى التوفيق المقدر لصاحبه فى عصره . . . أوشك أن يصل إلى شىء فى كتابه "دلائل الإعجاز" لولا أن قصة "الألفاظ والمعانى" صرفته عن كثير كان وشيكًا أن يصل إليه، ولكنه على الرغم من ذلك كله، كان أنفذ حسًا من كل من كتبوا فى هذا الباب . . . إلى العصر الحديث[٤]، الجرجانى من ناحية يمثل استثناء للقاعدة لأنه متفوق على كل الباحثين فى هذا المجال، لكنه قصّر عن إدراك السر، وإن كان قريبًا منه "لقد كان النبع منه على ضربة معول فلم يضربها، إن الجمال فى ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾ ﴿ وفجّرنا الأرض عيونا ﴾ هو فى ذلك الذى قاله من ناحية النظم، وفى . . . هذه الحركة التخييلية السريعة، التى يصورها التعبير، حركة الاشتعال التى تتناول الرأس فى لحظة، وحركة التفجير التى تفور بها الأرض فى ومضة[٥] وكان الجرجانى قد أشار إلى وقوع كل لفظ فى مكانه، ليس قبله أو بعده، وأن أى تعديل فى

---

(١) التصوير الفنى ص٣٤.

(٢) نفسه ص٢٧ وص٧٥.

(٣) نفسه ص٢٦ـ٢٧، وانظر الكشاف تحقيق مصطفى حسين أحمد، مطبعة الاستقامة، ١٩٥٣ ص١ وما بعدها.

(٤) التصوير الفنى ص٢٩ وانظر دلائل الإعجاز تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة القاهرة، ١٩٦٩ ص١٣٢ وص١٣٤.

(٥) التصوير الفنى ص٣١.

مواقع الكلمات فى الآيتين، سيصيب النص باختلال، ثم أضاف أن "التفجير للعيون فى المعنى، وواقع على الأرض فى اللفظ، كما أسند هناك الاشتعال إلى الرأس وقد حصل بذلك على معنى الشمول، وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد صارت عيونا كلها، وأن الماء كان يفور من كل مكان فيها"[1] مما يدل على أن الجرجانى لم يكن بعيداً عن المنبع، ولا يعيبه أنه لم يعبر عن قضيته بأسلوبنا ومصطلحاتنا، ولذا نشك شكًا قويًا فى وصفه بأنه لم يفطن إلى جوهر التعبير القرآنى، وغاية الأمر أن نفى الوصول إلى سر الإعجاز عن الأقدمين، هو تزكية لجهد الناقد، يعقد به لواء السبق لشخصه، لأنه أتى بما لم تستطعه الأوائل.

كتاب مشاهد القيامة فى القرآن:

قلنا إن سيد قطب أراد لكتابه "التصوير الفنى" أن يكون الكتاب الأول، الذى يتضمن الأصول، فى سلسلة المكتبة القرآنية، التى أزمع إصدارها، ويجىء كتاب مشاهد القيامة فى القرآن تاليا لسابقه، وتوأما له، فعقد فصلاً بيّن فيه الخصائص الفنية لمشاهد القيامة، ثم حاول ترتيب المشاهد، حسب نزول السور، بادئا بسورة القلم، ومنتهيا بسورة التوبة، فأتى بمائة وخمسين مشهداً، اختارها من ثمانين سورة[2] وهى مبثوثة فى كل السور، وإن كانت كثرتها الغالبة فى السور المكية، ولكنه ينبه إلى أن المشاهد لا تبدو فى جمالها الكامل، إلا إذا نظر إليها فى داخل السورة أو الموقف الذى وردت فيه،[3] لأنها مع روعتها الفنية، تهدف إلى خدمة غرض دينى، ولا تنحصر فى حيز التعبير الفنى فقط، شأنها فى هذا شأن القصة القرآنية، ومع كثرة ورود مشاهد القيامة، إلا أنها تتنزه عن التكرار، فكل مشهد مغاير لسابقه، ومستقل بنفسه[4] وقد رأينا القصة القرآنية، يكثر ورودها، دون تكرار، فهى خلق جديد فى كل موضع. ويظهر لنا فى المشاهد التى اختارها، وضوح خصائص التصوير الفنى فى تعبيرها "الصورة والحركة والإيقاع"، فهى مشاهد تجعل العالم الآخر

---

(١) التصوير الفنى ص٣١.

(٢) مشاهد القيامة ص٨ وص٤٩.

(٣) نفسه ص٣٧.

(٤) نفسه ص٩.

مصوراً محسوساً، وحياً متحركًا، مشاهد حية[١] كما تجدها حافلة بألوان التناسق الفنى "تناسق جزيئات المشهد، وتناسق فى جرس الألفاظ، ومناسبته لجو المشهد، واتساق المشهد كله مع السياق الذى يعرف فيه"[٢]، ويعرض لنا نماذج لذلك، فمن التناسق الفنى، ما نجده فى قوله تعالى ﴿ فإذا جاءت الصاخة﴾ إذ أن " الصاخة "لفظ ذو جرس عنيف يكاد يخرق صماخ الأذن وهو يشق الهواء . . . صاخًا ملحًا[٣] فهو ـ إذن ـ لفظ واحد يرسم بظله وبجرسه صورة.

كما تجد التشخيص ماثلاً فى قوله تعالى عن السعير ﴿ إذا رأتهم سمعوا لها تغيظا وزفيرا﴾ وذلك فى "مشهد النار المتسعرة، وقد دبت فيها الحياة"[٤] فيضفى الحياة على النار، إذ تبدو كائنًا حيًا، فى صورة موّارة بالحركة. أضف إلى هذا أن المشاهد فى تصويرها للهول فى اليوم الآخر، تشمل الطبيعة والأحياء معًا، فقد يصور المشهد هول الطبيعة وحدها، ﴿ إذا وقعت الواقعة﴾ إلى قوله تعالى: ﴿ إذا رجت الأرض رجا، وبست الجبال بسا، فكانت هباء منبثًا﴾ وقد تلمح الهول فى ظلال نفسية ﴿ يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه ﴾ وقد تشترك شخوص الطبيعة مع شخوص الآدميين، فى تصوير الهول العظيم ﴿ القارعة، ما القارعة، وما أدراك ما القارعة يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش ﴾[٥] ويفطن الناقد، إلى ما فى المشاهد من جدل عنيف، يقوم بين المتبوعين وأتباعهم، ومن سمر لطيف بين المؤمنين، أو بين المؤمنين والملائكة[٦] وبذلك تبدو مشاهد القيامة مرآة جديدة، تكشف مكوناتها، فإذا هى حاضرة تفيض بالحياة، وإذا الهول يهز كل الكائنات، وإذا ألوان النعيم والعذاب، وما يصاحبها من حالات نفسية، مصورة فى تناسق فنى بديع، وبذلك يكون الكتاب الثانى امتداد للكتاب الأول، وفرعًا من شجرته، وقد كانت دراسته فى المؤلفين

---

(١) مشاهد القيامة ص٨ وص٣٧ـ٣٨.

(٢) نفسه ص٤٠ـ٤١.

(٣) نفسه ص٦٢، سورة عبس ٣٣.

(٤) نفسه ص٩٥، والفرقان ١٢.

(٥) نفسه ص٤٣ـ٤٤. سورة الواقعة آية ٢ـ٦، وسورة عبس آية ٣٤ـ٣٧، وسورة القارعة أية ١ـ٥.

(٦) نفسه ص٢٧.

دراسة أدبية ذات : "هدف فنى خالص محض، لا أتأثر إلا بحاسة الناقد الفنى المستقل، فإذا التقت فى النهاية قداسة الفن بقداسة الدين، فتلك نتيجة لم أقصد إليها، ولم أتأثر بها، إنما هى خاصة كامنة فى طبيعة القرآن "[1] فهو ينحىّ الجانب الدينى بعيداً، وينكب على دراسة القرآن دراسة أدبية، موضوعية الطابع، هدفها اكتشاف القوانين التى تحكم التعبير الفنى.
وهو يرمى أيضًا إلى أن نتلقّى القرآن صافيًا مبرأ من كل ماعداه، "أن نردّ إليه جدته، وأن نستنقذه من ركام التفسيرات اللغوية والنحوية والفقهية والتاريخية والأسطورية، وأن نبرز فيه الناحية الفنية، ونستخلص خصائصه الأدبية، وننبه المشاعر إلى مكامن الجمال فيه "[2] وذاك هدف حميد، أن نتصل بالقرآن اتصالاً وشيجًا، متجاوزين الشوائب، لكننا نبعد عن الحق إن اطرحنا المساهمات السابقة فى تفسيره، أو تبيان بعض جوانبه، لأنها كلها ليست طالحة، ولا ندعى أنها كلها صالحة، لأن النظر الموضوعى يقتضى استبقاء ما هو إيجابى، وليس من المعقول أن تغدو كل مساهمات القرن الفائتة غثاء لا نفع فيه.

وغاية الأمر : أن دراسته للبيان القرآنى، دراسة فنية، تبرز منحاه فى التعبير، الذى أطلق عليه "التصوير الفنى" بميسميه المميزين له وهما التشخيص والتجسيم، منطلقًا من أن هدف القرآن إنشاء العقيدة، والعقيدة تبنى على أساس راسخ فى تكوين النفس الإنسانية، وهو الوجدان، ولهذا انبنى التعبير القرآنى على مخاطبة الوجدان، والتوجه إليه بالتأثير، ولهذا كانت خصائص التعبير القرآنى خصائص أدبية بحيث تجمع بين مزايا الشعر والنثر.

---

(١) مشاهد القيامة ص٢٧.

(٢) نفسه ص٨.

القسم الثانى
نقد الشعر

مفهوم جديد للشعر :

يخرج الناقد بنظرة جديدة إلى الشعر، إذ يرى أن أفضل أنواع الشعر، وأرفعها شأنا، هو ما كان نابعًا من وراء الوعى، حين يكون الانفعال متوهجًا، يغمر الشاعر، فيأتى التعبير اللفظى فى شبه غيبوبة أو نشوة، وخاصة فى حالات الإلهام المتفرد، إلى درجة أن الشاعر، إذا قرأ القصيدة بعد تدوينها، عجب كيف فعل كل أولئك وهو غير متنبه،(١) ذلك أن استمداد الشعرمن وراء الوعى، يفرض كلمات وعبارات وإيقاعًا، فقد يلفى الشاعر نفسه ينظم من بحر معين، وينسق ألفاظه فى تعبير معين، دون وعى كامل(٢)، أى أن الإلهام يأتى كالقدر، ليفرض موسيقاه وأسلوبه. وأن يأتى الشعر عفوا بصورة تلقائية، كما تفرز النحلة العسل، فهذا مقبول، ولكن أن ينحصر الشعر الرفيع فى هذا المنحى، فهذا رأى ينسى أثر العقل الواعى، فى صقل ما ينصب من إلهام، بتقويم الكلام من الناحية اللغوية أو العروضية، بالإضافة أو الحذف والتغيير.

ويفيد من تجربته الخاصة فى نظم الشعر، ليحدثنا عن مراحل ولادة الشعر: وأولى المراحل: مؤثر ما يقع على النفس، ليحدث انفعالا، ويتحدد مقدار الانفعال بطبيعة تكوين الشاعر، ومدى حساسيته، ويتبلور الانفعال فى كلام ذى إيقاع خاص، ومن الممكن أن نطلق كلمة "المعانى" على جانب من الخواطر التى صاحبت الانفعال، وتبدّت فى ذلك الكلام، لأن هناك جانبًا لا تشمله عبارة "المعانى" هذه، وهو "جانب الجو الشعورى الذى عاشت فيه هذه المعانى، واكتسبت منه ألوانها . . . ومدى ما ترمز إليه فى النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزا له، تشير إليه ولا تعبر عنه، إنما يعبر عنه الإيقاع الموسيقى العام، والظلال المصاحبة التى تلقيها الألفاظ بجرسها وبصورها، والتى هى زائدة على

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية، بيروت، ص٤٢-٤٣.

(٢) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٧، ص٤٦. وقد عدل كلامه، فجعل الإلهام فى "نصف وعى" وكان قد جعله "بلا وعى كامل" حين نشر المقال أول مرة، انظر مجلة الكاتب المصرى ٥/ ١٩٤٦ ص٦٢٧.

المعنى اللغوى الذى يفهمه الذهن منها"[1]، وهذا يعنى أن الكلمات المنسقة على نظام معين، فى القصيدة، يتأتىّ من تركيبها هذا إيقاع موسيقى، ويكون فى الكلمات معانى زائدة على معانيها المحددة فى المعاجم، ذلك أن تأدية الكلمات ظلالاً معينة من جراء تركيبها، إنما مبعثه الانفعال الشعورى وما الزيادة التى طرأت على معانى الكلمات، والتى يسميها ظلال الكلمات، إلا رمز للحالة الانفعالية الغامضة التى حمّلت الكلمات طاقات هائلة، هى أكبر من مقدراتها أى معانيها، فشعّتْ بزيادة هى "الظلال"، وكأن الكلمات ماء ينساب، يحوى العناصر الموجودة فى كل ماء، ولكن ذلك الماء ينساب على أرض ذات لون خاص، وتركيب متفرّد، فينعكس ذلك على لون الماء وطعمه وتركيبه، وتلك زيادة على العناصر الأساسية للماء، وكذلك الكلمة تجرى داخل التجربة الانفعالية، فتزودها بتركيبها المبهم، لتأتى فى إيقاع محددّ، محملة بشىء إضافى، هو ظلال، من جنس ذلك الانفعال، ومن مادة تركيبه، ومن هنا يدعو إلى استيحاء الرموز العميقة الكامنة فى الكلمات، وإن يكن هذا يأت عفوا، عند الشعراء الملهمين، وبلا قصد أو وعى، ذلك، أن "للألفاظ أرواحًا، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح فى جوها الملائم لطبيعتها، فتسطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير"[2] ويظهر أن الجسد هو المعنى المعجمى المعروف، والروح هى الظل، فلا ينصرف الشاعر إلى حشد العبارات الفضفاضة، لأن مهمة الألفاظ فى الشعر، أن تتطابق مع الحالة الشعورية، وأن تستوعب الطاقة الشعورية وتبلغها[3]. لتتشرب الانفعال، وتمتلئ به، فتنقله حيًا حاراً يتدفق بروحه وإيقاعه وجوه، فلا عجب أن ذهب ناقدنا إلى أن وظيفة التعبير الأدبى، لا تنتهى عند حد الدلالة المعنوية للألفاظ، كما أن العمل الأدبى الرفيع تصعب ترجمته، لأنه يفقد كثيراً من قيمه وخصائصه حين ينقل إلى لسان آخر[4] لأن نثر العمل الأدبى أو ترجمته كليهما، ينحصر فى دائرة نقل المعنى الذهنى المفهوم، ويدع ما يرف حول اللفظ المؤدّى لذلك المعنى من ظلال وصور، وينشأ عن توالى الألفاظ فى النسيج الشعرى من إيقاع، آت عن التركيب الذى فرضته الحالة الشعورية وقد

---

(١) الكاتب المصرى، ٥/ ١٩٤٦ ص٦٢٢، وكتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٤٥ـ٤٦.

(٢) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٨٣.

(٣) نفسه ص٩.

(٤) النقد الأدبى ص٥١.

ينجح المترجم فى نقل بعض الصور والظلال، نقلاً غير واف، ولكننا لا نحسبه قادراً على نقل الإيقاع الأصيل، وإن جهد نفسه واجتهد، لأنه يصنع إيقاعًا من ألفاظ فى لغة أخرى، وهو غير الإيقاع المتولد عن ألفاظ النصّ فى لسانه الأول. لأن الشعر ليس معانى عقلية، بل إن الأصل فى الشعر هو الغناء، الغناء الذاتى الفردى، وأنه حين يبتعد عن هذه المنطقة، يبتعد عن أفضل مجالاته فقد "آن للشعر أن يرتد غناء وغناء فحسب"[1] فيعود إلى طبعه وداره، ويؤدى وظيفته العُظمى: "الغناء المطلق بما فى النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات حين ترتفع عن الحياة العادية"[2] وجلى أنه لا يريد للشعر أن يتجه إلى التجريد والتعميم، وينأى به عن الفلسفة والعقل الواعى الجاف، لأنه غناء ينبع من الوجدان، وليس تفكيرًا عقليًا محضًا، والفكر الواعى لا يكون جوهر الشعر أو يمنحه قيمته يقول: "الإحساس العظيم - لا الفكرة العظيمة - هو الذى ينشئ شعرًا خالدًا والفكرة العظيمة تظل فكرة عظيمة فى ذاتها . . . ولكنها لا تنشئ شعرًا إلا أن تعيش فى خفايا الضمير ومكنون الشعور"[3] بأن تصدر من القلب، لأن قيمة الشعر لا تتحدد بقيمة موضوعه، فيرتفع شأنه مادام موضوعه عظيم الشأن، بل المهم فى الشعر هو مدى انفعاله بالموضوع[4] فهو إحساس بالموضوع، ومنحى فى الشعور، بل هو ميسم، قد تجد قسماته ماثلة فى فنون أخرى، "الروح الشعرية قد توجد أحيانا فى بعض فنون النثر أيضًا، فتكاد تحيله شعرًا"[5] إذا كان يعبر عن لحظات مفعمة بالطاقة، ويدل على طريقة فى الشعور والتعبير.

ومادام الناقد ينفر من الفكر العقلى المحض. وطريقته فى التعميم وبحثه عن الكليات، فإنه يتجه إلى أن يهتم الشعر بإبراز الجزئيات فيقدم التفاصيل ويصور الانفعالات الجزئية، وكلما اقترب الشعر من القصة فى سرد الانفعالات، وتصوير جزئيات الشعور، يكون أقدر على إثارة الانفعالات المماثلة فى نفوس المتلقين، وأنجح فى أداء مهمته، وأقرب إلى

---

(١) الرسالة رقم ٦٠٢ ١٥/ ١/ ١٩٤٥ ص٦٨.

(٢) العالم العربى ٤/ ١٩٤٧ ص٤١.

(٣) مجلة الكتاب ٢/ ١٩٤٨ ص٢٣.

(٤) العالم العربى أبريل ١٩٤٧ ص٤١، والنقد الأدبى دار الكتب العربية ص٦٤.

(٥) النقد الأدبى ص٦٣.

طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلوم والفلسفة[١]، وهكذا تتضح معالم مفهومه الجديد عن الشعر، إذ يميل إلى الشعر المستمد من وراء الوعى، وليس من الوعى اليقظ، ولهذا نفر من العقل الواعى، أو الذهن المجرد، وطريقته فى التعبير، لأن الشعر تعبير عن الوجدان، وتصوير للعاطفة، مهمته الغناء، ويُعنى بتصوير الجزيئات، ولا يقتصر على إيصال المعنى المعجمى الذهنى للكلمات، بل يضيف إليه بعداً جديداً هو الظلال أو الأرواح التى يطلقها، ويفجّر طاقاتها، لأن الشاعر إنسان متفرد، ولا بد له من ميسم ذاتى، نجده فى كل عمل من أعماله ولا نعنى بالميسم الذاتى طريقة التعبير اللفظى، وإنما طريقة متفردة فى الشعور بالحياة،[٢] تطلعنا فى لحظات الإلهام، وهى لحظات ممتازة، على جوانب راقية من الكون والنفس الإنسانية، لأن للحياة نبعًا، والأديب الممتاز هو رسول ذو صلة دائمة بالنبع، فيطلعنا على المجهول من خفايا الكون[٣] وأسراره والرسول لا تعنى الناقل، بل الإنسان الراقى ذا الموهبة اللدنية، المطلع على الأسرار، الذى يرى ما لا يراه غيره من الأفراد العاديين، ويستشرف آفاقًا بعيدة، فيبصر مدى رحيبًا، مثل زرقاء اليمامة، هو أبعد من مستوى البصر العادى وطاقته.

ومن هذا المفهوم، ينظر إلى عبيد الشعر، الذين دأبوا على تجويد الصناعة، وإعادة النظر فى النظم، والحرص على تنقيته من الشوائب والعيوب، كما نظر إلى الصراع الذى استحر حول البحترى وأبى تمام: "البحترى مطبوع على مذهب الأوائل وأبو تمام صاحب صنعة،[٤] ورجع إلى مقاييسه، فوازن بين الاعتماد على الخلجات المتدفقة النابعة من الوجدان، والغوص وراء المعانى الذهنية، ثم انتهى إلى "إيثار الصور فى الشعر على المعانى، وإيثار الانطلاق المستمد من وراء الوعى، على التعقيد الذى يصنعه الوعى فى أغلب الأحيان "[٥] وبين من هذا أنه لا يميل إلى منحى عبيد الشعر، عند زهير بن أبى سلمى

(١) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٢٤.

(٢) النقد الأدبى دار الكتب العربية ص٢٤.

(٣) نفسه ص٢٩.

(٤) مجلة الكاتب المصرى ٥/ ١٩٤٦ ص٦٢٩، وانظر الموازنة بين الطائيين للآمدى، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف ١٩٦٠ ص٦.

(٥) الكاتب المصرى ٥/ ١٩٤٦ ص٦٢٩.

وجماعته، وينحاز إلى جانب البحترى فيفضله على أبى تمام، لأن الذهن يحجل الشعر عن الرفرفة، ويمنعه من التدفق الحر.

ثم يقف فى العصر الحديث عند مدرستين، إحداهما مدرسة معنية بالإيقاع الموسيقى والجمال اللفظى، والمدرسة الثانية تهتم بالصدق الشعورى، والجمال اللفظى، فيحاكمهما إلى مفهومه الجديد، عن استيحاء رموز الألفاظ وإطلاق أرواحها، وأثر اللاوعى فى تركيبها وفق إيقاع محدد، وشحنها بالظلال، فيرى أن المدرسة العقلية، وهى مدرسة العقاد وشكرى، والمدرسة اللفظية، وهى مدرسة شوقى وحافظ، قد أهدرتا قيمة الألفاظ، لأن هدف الأولى دقة الأداء المعنوى، وهدف الثانية عذوبة الألفاظ وجزالة العبارة، ولذلك يدعو إلى إعادة الاعتبار إلى الألفاظ، بعد هذا الإهدار[1]، لأن مدرسة العقاد تتوخى الدقة فى إبراز المعنى وتحديده، فتراعى إثبات الألفاظ بمعناها الذهنى، مجرد من الظلال، وذلك لغلبة "الوعى" عليها، ولاستبعادها قدرًا من العاطفة والخيال، يمكن أن يوحى بهما جرس اللفظ وظله، وأما مدرسة شوقى، وقد يسميها المدرسة الأسلوبية، فقد انصرفت إلى تنميق العبارة، واختيار الكلمة الجميلة المظهر، فبعدت عن الصدق فى التعبير عن الحالة الشعورية، لما تضيفه من زوائد، ولما تستبعده من جوانب، قد تكون غير جميلة من الناحية الشكلية، ولكنها صادقة، معبرة عن حرارة الوجدان.

الشعر المثالى:

حين يأتى ناقدنا إلى تطبيق هذا المفهوم، على النصوص الشعرية، فإنه يختار نماذجه للشعر المثالى الذى يتجانس مع مقاييسه، ويرضى ذوقه، من النصوص المترجمة من ألسنة مختلفة إلى العربية، ويجد الشاعر الهندى را بندرات طاغور مثالاً للشاعر الذى يحقق نظراته عن ذلك الضرب من الشعر الذى يدعو إليه، وكأنما نسجت معاييره على قالب طاغور فهو يلائمها خير ملاءمة، ويؤدى مبتغاها أحسن أداء، لأنه الشاعر الرسول الوشيج الصلة بالمجهول وبالنبع، بل إن المنافذ بينه وبين الأم الكبرى مفتوحة على الدوام، فهو قادر على أن ينقلنا عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلى، وهذه ميزة لا تتوفر إلا

---

(١) الكاتب المصرى ٥/ ١٩٤٦ ص٦٢٨، وكتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٤٨.

لعدد قليل جداً من الشعراء[1] فهو على رأس الصفوة النادرة، ويبدو أنه أشبه ما يكون بالولى الصوفى الذى ارتقى إلى القمة، فوصل، وصار فى حالة شهود دائم. ويورد نموذجًا من طاغور، شاعر الهند العظيم، كما يسميه، جاء فيه: "لقد أمسكتُ بيدها ووضعتُها على صدرى، وحاولت أن أملأ ذراعى من وداعتها، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلاتى، آه، وأن أشفى هيمان عينى من نظراتها العميقة ولكن أين هى؟ من ذا الذى يستطيع أن ينزع زرقة السماء؟ وحاولت أن أمسك بالجمال، فأفلت منى ليترك بين يدى الجسم وحده، وأعود حيران متعبًا، كيف ينبغى للجسد، أن يلمس الزهرة، التى لا يقدر على لمسها غير الروح[2] وهو نموذج ترجمه من الإنجليزية إلى العربية لطفى شلش، وقد ترجم النص السنسكريتى الأصلى إلى الإنجليزية من قبل، وإذا بسيد قطب يعلق على النص المترجم فيقول: "ليس فى الألفاظ ولا معانيها صعوبة، إنما الصعوبة فى إدراك هذه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة، صوفية الروح الوديعة التى تسخر فى رحمة حنون من محاولة التملك العنيف، والاحتجان الغليظ للجمال الوديع، والروح المشاع . . . ولا يفوتنى أن أنوه بطريقة الأداء، وجمال تصويرها لهذا الشعور الفريد، فطاغور قد اختار هنا أن يصف لنا التجربة التى قام بها، وأن يطلعنا على نتائجها واحدة واحدة . . . لنشاركه كل خطوة فيها، ولتمتلئ مشاعرنا بالحقيقة الشعورية التى اهتدى إليها"[3] غير أن الألفاظ العربية هذه، ليست من صنع طاغور، حتى يقال إنها سلسلة وليست حوشية صعبة، بل هى من اختيار المترجم وتصنيفه، وان تحرى الدقة وحاول الاقتراب من روح الأسلوب الذى جاء فيه النص الإنجليزى، الذى ترجم هو الآخر من البنغالية، المترجم هو المسئول عن أسلوب النص العربى، وليس الشاعر، ولا ريب أن القصيدة قد فقدت كلماتها الأصلية حين ترجمت، ففقدت روحها، وظلال ألفاظها، وإيقاعها الذى هو أحلى ما فيها، كما كان الناقد يرى فى فقرة متقدّمة.

إن تعليق الناقد، ينصب هنا على مؤدى القصيدة أو معناها، واتصافها بميزة عرض تفاصيل الحالة الشعورية، كما يرى فيها صوفية سمحة، يتذوقها فتنال إعجابه، ويسترسل

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٣٢.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٨.

(٣) نفسه ص١٩.

فى تبيان إحساسه وانفعاله بها، لأن طاغور ذو طابع متفرد يتبدى "فى عالمه الراضى السمح، فإن عنده دائمًا ما يعطيه، ولن تعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب "[١] ولا عجب أن استشف هذا الانبهار الخاص، ما وراء النص، من معان وخلجات، هى أصداء قراءة النص فى نفسه، وإنه ليورد قصيدة "رعاة الحب " التى ترجمها لطفى شلش أيضًا، ليصل إلى ما يريد قائلاً: أترى إنها رحلة إلى السوق، أم رحلة حياة؟ وأى اطمئنان وأى ثقة تلك التى نستشعرها فى هذه الرحلة مع طاغور؟ ثروة لا تنفد، ثروة القلب والشعور، وتلك السماحة الراضية حتى مع السارق، وذلك الحب الشفيف الرفاف . . . إن لحظات مع هذا الإنسان فى هذا العالم الراضى كالفردوس، الناعم كالأحلام، لهى عمر جديد وكون جديد"[٢] لقد عرف ناقدنا طاغور معرفة غير مباشرة، عن طريق بعض أعماله المترجمة، فأخذ يضفى عليه من الثناء قدراً كبيراً، دون أن يضع أيدينا على مواطن الجمال، لأنه يصدر عن أثر النص على وجدانه وذوقه. ومن الشعراء الذين يتفردون بعوالم خاصة، ويصلوننا بالوجود الكبير، ، ممن قرأ نصوصهم المترجمة إلى العربية، وأطلق عليهم عبارة "الشعراء الكبار"، نجد توماس هاردى، يقول ناقدنا عن عالمه: "عالم بائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . . . فى كثير من شعره"، وفى قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء، واقرأ له " تس " و "جود المغامر" واقرأ له مجموعة أقاصيص "سخريات الحياة الصغيرة" وسواها، تجد فيها ذلك العالم البائس القانط بلا رجاء ولا عزاء[٣] وكلها أعمال مترجمة عن اللغة الإنجليزية، ولكنه يتخذها مقدمات ليصدر حكمًا قاطعًا، على كل أعماله، وبينها أعماله التى لم تترجم، ولم يتح له أن يطلع عليها، ثم يورد قصيدة فى خسوف القمر من ترجمة العقاد: "ظللت أيتها الأرض، من القطب إلى المحيط، يدب الآن على شعاع القمر الضئيل، فى سواد لا شية فيه، وسكينة يخالجها اضطراب، وإنى لأنظر إليه فأعجب كيف يستوى هذا الظل المنسوق، وذلك الجرم الذى

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص١٦ .

(٢) النقد الأدبى، دار الكتب العربية، ص١٧ـ١٨ . وكذلك انظر نموذجًا آخر فى كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص١٨ .

(٣) النقد الأدبى ص٢٥ . .

أعرفه لك موارا بالقلق والحيرة، وكيف تتفق هذه الصفحة الراضية كأنها الطلعة الإلهية[١] ويأتى التعليق، فنعرف أن لا صعوبة فى ألفاظ القطعة أو معانيها، وإنما الصعوبة فى إدراك صدق هذا الكلام وجماله، ولمحة السخرية العميقة البادية عليه، . . . الصعوبة الحقيقية فى التصور النادر لصغر الكوكب الأرضى، وتصويره فى قالب فنى، يلقى هذه الظلال النفسية، ظلال السخرية العميقة، والابتسامة الباهتة على شفتى فنان[٢] الصعوبة إذن فى إدراك العمق، الذى لا يتبدى كنهه لكل عين، وهو الكنز الخفى فى القطعة، وهو دلالة معنوية، قد تكون أقرب إلى الوهم، لأن الناقد يضفى هالة من التصورات الذاتية، نحسبها موجودة فى نفس الناقد أكثر من أن تكون قائمة ومتحققة فعلاً فى داخل النص.

كما يورد نماذج أخرى، ترجمها العقاد فى مجموعة "عرائس وشياطين" لشعراء منهم الشاعر الأيرلندى وليم هنرى ديفيز، والشاعرة الإنجليزية "لورنس هوب"[٣] ومن شعراء الفرس، يقف مليا عند رباعيات عمر الخيام، المترجمة شعراً إلى العربية، ويعده من صفوة الشعراء الكبار[٤] ويعرض للشاعر حافظ الشيرازى، معتمداً على كتاب أغانى شيراز، الذى ترجمه إبراهيم أمين الشواربى، متحدثًا عن صوره ومعانيه، بل إنه يبدى رأيًا فى الترجمة "ربما لم أكن صاحب حق فى نقده ـ ككل من لا يعرفون الفارسية ـ ولكن هذا لا يمنع من التعبير عن إحساسى بأن روح حافظ المشرقة اللطيفة، كانت تخبو وتخنس فى بعض الأحيان، ثم تبقى وراء اللفظ تشير فى جهد إلى جوهره اللطيف"[٥] معتمداً فى هذا على ذوقه المتميز فى تناول النصوص، واستشفاف روحها المكنون، وتبيان وقعها على وجدانه، على أن المترجم، مهما كان راسخ القدم، متحليا بالأمانة، فإنه لا يستطيع أن يكون محايداً، فينقل روح النص الشعرى من لسان إلى آخر، دون أى إضافة، أو نقصان، فذلك شىء

---

(١) كتب وشخصيات ص١٧ . وأورد قصيدة أخرى ترجمها العقاد، انظر كتب وشخصيات ص٣٧ وكذلك ص١٧ .

(٢) كتب وشخصيات ص١٧ .

(٣) انظر النقد الأدبى ص ٤٨ـ٤٩ وكتب وشخصيات ص٣٩، وانظر عرائس وشياطين عيسى البابى الحلبى، القاهرة ص٦٠ .

(٤) كتب وشخصيات ص١٥ .

(٥) الكاتب المصرى ٢/ ١٩٤٦ ص١٦٥ .

مستحيل، والتفاوت بين مترجم وآخر يكون فى مقدار الاقتراب من النص الأصيل، الذى يظل بعيداً عنهما، أى فى مقدار المحاولة التى لا تصل حد المطابقة والمماثلة، وبذلك يتضح أن قطبًا قد استند استناداً تامًا إلى نصوص مترجمة فى تناوله النقدى، وأولاها مكانة سامقة من الرقى الفنى والعمق، دون أن يتاح له الاطلاع عليها فى أصولها الأساسية، ولعل هذا ما دفع عباس خضر، للاعتراض على هذه الحماسة المتطرفة، والمبالغة الواضحة، لأنه اعتمد فى نماذجه على كتاب واحد هو عرائس وشياطين، ونفى قطب - فى رده - الاعتماد على كتاب واحد قائلاً: "فى المكتبة العربية الآن، مجموعة من الشعر العالمى - ليست مختارات فحسب - تكفى لبيان الاتجاه العام فى التعبير، وبينها وبين الشعر العربى فوارق أصيلة فى طريقة تناول الموضوع، والسير فيه، وفى طريقة التعبير"(١) وكثرة النصوص المترجمة من الشعر غير العربى، الذى يسميه الشعر العالمى، لا تعطى الناقد الحق فى المقارنة، وإصدار الأحكام الغليظة، التى لا يجوز الوثوق بها، لأنها قائمة على أساس ضعيف، ومن غير المقبول علميا أن تحاكم نصًا أصيلاً إلى نص مترجم، ثم ترسل حكمًا مطلقًا، وقد سار الناقد على هذا المنوال، معتمدا على النصوص المترجمة، حتى نحو أوائل عام ١٩٤٨، حين نراه يقدم ديوان طاغور "البستانى" الذى ترجمه طاغور نفسه من البنغالية إلى الإنجليزية، "محتفظًا - لأغانيه - ببساطتها وجمالها وبراءة أسلوبها، . . . وهى فى الإنجليزية أشبه شىء بلغة الأطفال، مع روعة ما تحوى من لمسات شعورية، بحيث لا تكاد تختلف أى ترجمة لها إلى العربية إلا قليلاً"(٢) حيث بدأ يتعلم الإنجليزية، فقرأ هذا الكتاب السهل، وقد عرف الإنجليزية بعد أن نضجت أدواته، وبعد أن دون أعماله الأساسية فى النقد الأدبى، ونشرها فى الآفاق، فلم يفد منها إفادة ذات بال فى عمله النقدى، حين تأتىّ له أن يطلع اطلاعًا مباشراً على الشعر الإنجليزى - مثلاً - فى لسانه الأصيل - ولهذا تكون طريقته فى نقد الشعر، قائمة على نظرات، اتخذ نماذجها العليا من أشعار مترجمة، منحها تقدمة على الشعر العربى كله، وفضلها عليه، وهى طريقة يعتورها عيب جوهرى، لا يسوّغ إصدار تلك الأحكام، وخاصة فى مجال الشعر، إذ لا يخفى الناقد إقراره، أن الشعر يفقد كثيراً من خصائصه ومقوماته حين يترجم.

---

(١) الرسالة رقم ٧٠٤، ٣٠/ ١٢/ ١٩٤٦، ص١٨.

(٢) مجلة الكتاب ٣/ ١٩٤٨، ص٤٢٨ وما بعدها.

لقد قسم الشعراء إلى أقسام أو طبقات، القسم الأعلى "للشعراء الكبار"، وهم صفوة نادرة، يتميزون بعوالم خاصة رفيعة، ويصلوننا بالكلى والشامل من الكون، من خلال الجزيئات، مثل توماس هاردى وعمر الخيام وطاغور(١) وليس من بينهم شاعر عربى واحد، أى أن الشعر العربى كله قصّر عن بلوغ هذا المستوى. والقسم الثانى، الذى يأتى فى مرتبة أدنى من القسم الأول، يضم ثلاثة من الشعراء العرب، هم ابن الرومى والمعرى والمتنبى، ويسميهم "الشعراء الممتازين"، فلا شك أن لهم عوالم، ولكنها ليست فى مستوى عوالم طاغور وطبقته، ذلك أن عوالم الشعراء الممتازين واضحة المعالم، مميزة السمات ولكنها لا تبلغ فى العمق والشمول حدود تلك العوالم، كما لا يتأتى لأى منهم النفاذ إلى خفايا "الحياة الأزلية" والطبيعة البشرية، إلا أحيانا، وفى مواضع نادرة(٢) فهم محجوبون عن النبع إلا نادراً، وهذا التفضيل وليد رغبة شخصية ومزاج ذاتى، وليس نتيجة دراسة مستوعبة واستقصاء، بل إن تفضيل شاعر على شاعر، هو اتجاه غير عادل فى التقويم، وأسلوب لا يؤدى إلى نتائج سليمة فى معظم الأحوال، لكل شاعر مساهمة، هى قيمة كاملة فى نفسها، ينبغى أن تنال حقها من الرعاية وحدها، لا أن تقاس بغيرها. ولعله مما يوضح خطر مثل هذه الحماسة، والانحياز، والميل الجارف إلى إصدار الأحكام جزافًا، أن سيد قطب وهو فى عرام حماسته لشعر "الحالات النفسية"، كان يرى أن هذا الضرب "قلة قليلة فى الشعر العربى كله، عند ذوى الطبائع الممتازة... وهو على قلته يكاد يسير على نسق واحد، ويصب فى قوالب متشابهة... وهو فى مجموعه لا يبلغ مقدار نظيره فى ديوان شاعر واحد من شعراء العصر الحديث"(٣) ولاشك أن التوصل إلى مثل هذا الحكم، يقتضى استقراء الشعر العربى كله، إذا أردنا العدل، وبحثنا القضية بحثًا علميًا، ولكنه يرى أن القدر الذى يتلاءم مع القاعدة التى وضعها هو، لا يعدو أن يكون استثناء، وشيئًا ضئيلاً، مع أن النماذج التى تدخل فى هذا الاستثناء من الشعر المشهور الكثير الورود فى الكتب المدرسية، بل إن من بين تلك النماذج النادرة المستثناة، قطعة عنوانها "غريب" لشقيقه محمد قطب،(٤) ولو أننا وضعنا تصوراً نظريًا، ثم عجزنا عن إيراد ما يلبى صفاته

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٢٢ وص٥٦.

(٢) نفسه ص٢٢-٢٣ وص٥٦.

(٣) صحيفة دار العلوم، ٤/ ١٩٤١ ص٥٨-٥٩.

(٤) نفسه ص٦٠.

من النصوص المشهورة، أو من التراث كله، لما قدح هذا فى مكانة الشعر العربى، لأن ملاءمة أى تصور نظرى، ليس من مقومات ذلك الشعر، فيقدح فيه أن نبحث عنها فلا نجدها فيه، ولربما كان العيب فى التصور. وبعد سنتين يأتى ناقدنا ليخرج برأى جديد فيقول: "إننى فى حاجة إلى من يرد على إيمانى بشعر "الحالات النفسية" إننى لفى شك مؤلم فى هذا النوع من الشعر الذى أصبحت أراه محدود الآفاق، إننى لا ألجأ إلى هذا الشك راضيًا أو مختارًا، لقد أحببتُ شعر الحالات النفسية وآمنت به فترة طويلة، ولقد كان عندى لونًا من ألوان المثل الأعلى للشعر الجديد، فماذا عساى أريد، أريد الانسياب فى الطبيعة كأننى ذرة فيها لاتحس كيانا مستقلاً، أريد ألا أحس بالقصد والغاية، ولا بالحالات الواقعية المحدودة[1] وهكذا تخلّى عن المقياس الذى تحمس له كثيراً، وتعصب له، فيكون رأيه الأول عن شعر الحالات النفسية، مقياسًا مؤقتًا، وليس بقانون ثابت راسخ، له قابلية الاستمرار، حتى يركن إليه فى تقدير الشعر، ولقد رأيناه ـ من قبل ـ حريصًا على الانتصار لمفهومه عن شعر الحالات النفسية، وادّعى خلو تراث الشعر العربى منه ولكنه ما يزال يبخس من قدر ذلك الشعر، لأن الشعر عنده، نبضة قلب، لا قضية فكرية، وقد وجد الشعر العربى فقيرًا فى هذا الشأن،[2] ولكى يبرهن على احتفاء الشعر العربى كله بالقضايا الذهنية إلى حد الإسراف، فى حين يهمل تصوير الجزيئات وجلاء التفاصيل يأتى بالبيت الأول "المطلع " من قصيدة عمر بن أبى ربيعة

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر　　　غداة غد أم رائح فمهجر

ليصل إلى أن القصيدة، تقدم قصة حادثة، شأنها شأن الشعر العربى فى غالب الأحيان، أما قصص الشعور مثل قصيد "إلى السوق أول مرة" للشاعر الإنجليزى هوسمان التى تقدم شعوره فى جزيئات مفردة، لا فى قضية ذهنية، فذلك قليل "قلة ظاهرة" فى الشعر العربى[3] غير أن ترجمة القصيدة لا تعدو أن تكون مسخًا للصورة الأصلية، وظلاً باهتا لها، فى حين تظهر قصيدة عمر بن أبى ربيعة، أصيلة بألفاظها، متمتعة بإيقاعها الأصيل، مما نجد النص المترجم عاطلاً منه، والناقد يحكم هنا على المعانى المفهومة، التى حملتها الترجمة، فهل يكون النص المترجم ذاخرًا بالشاعرية إلى الحد الذى يشهد له ناقدنا بالتفوق

---

(١) الرسالة ٦/ ١٢/ ١٩٤٣ ص٩٧٣.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ٤٩ .

(٣) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٢٣ وما بعدها، والقصيدة من ترجمة العقاد.

على الشعر العربى كله. هذا شطط، علاوة على أن معلومات ناقدنا عن الشعر "العالمى" قليلة وجزئية، فضلاً عن أنها غير مباشرة، فلا ندعى له الاطلاع على قدر صالح من شعر هوسمان، مترجمًا إلى العربية، فضلاً عن قراءته باللغة الإنجليزية، أو الاتصال المباشر بالشعر الإنجليزى، وليس فى النص المترجم نبوغ ورقى فنى، إذ لا يعدو أن يكون قصة نثرية، لا تدانى بأى حال، رائية عمر، بحرارتها الدافقة، وتجربتها الحية، ومقدرتها على التأثير.

إن كان ذلك، يعزى إلى موقف مسبق، يسيطر على تذوقه، لأن مقارنته بين نصين أدبيين لا تقوم على أساس سليم، فضلاً عن أن المقارنة لا تعنى إصدار الأحكام القاطعة بتفضيل نص على آخر، فذلك منحى غير سليم، وفى ركوبه تعسف وجور عن الأسلوب اللاحب، لأن الفوارق الأساسية بين أدبى لسانين مختلفين، جديرة بأن يحسب لها حساب، ولكنه يتعصب لنصوصه المترجمة حتى أنه ليقول عن نص منها "وإن كنت لن أجد المقابل له فى الشعر العربى، لبيان الفرق بين طريقى السير فى الموضوع، وإنما أضربه مثالاً للألوان المفقودة، للصور والظلال فى الشعر العربى، وهذا المقابل للشاعر طاغور "كنت أسير بجانب الطريق لا أدرى لماذا أسير هناك، عندما مر الظهر هفهفت فروع الخيزران وسط الريح "ولا شىء من المعانى الذهنية... خطرات فى النفس، تنبىء عن الانسياب مع الطبيعة... وكلها لا تقول بمدلول الألفاظ، إنما ندعه للظلال يلقيها السياق، وهذا اللون من الصور والظلال، لا وجود له فى الشعر العربى القديم[1] يبين لك كيف يبدو تراث الشعر العربى، قزمًا بخس الثمن، وهو نتاج مئات الرجال والنساء، فى مئات من السنين، غير متنبه للمقومات والخصائص التى يستقل بها شعر كل لسان من الألسنة، وكأن توفر ذلك النوع من المعانى، من الصور والظلال، يكفى لتزكية الشعر، وإعلاء شأنه، مع أن الشعر فن لغوى، قبل أن يكون معانى، ومنحى واحدًا، لا فكاك من الإذعان له ضربة لازب، ولقد فطن أحد الباحثين، إلى أن سيد قطب، حرص على تجريد الشعر العربى من الصور والظلال التى اهتم بها أيما اهتمام، وخلعها على قطعة ترجمها العقاد، هى قطع مترجمة، لا تماثل ما أورده من الشعر العربى، لأن نماذجه قطع شعرية حية[2] ويجىء رد ناقدنا على هذا الرأى، منكرًا فيه أن يكون معاديًا للأدب العربى، ولكن البحث المستقصى

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٢٧-٢٨.

(٢) الرسالة رقم ٧٠٣، ٢٣/ ١٢/ ١٩٤٦ ص١٤٤٨.

قاده إلى فقر الشعر العربى فى الصور والظلال، واحتشاده بالمعانى الذهنية، وهو لا يريد لمحبته للشعر العربى أن تحجله عن تقرير الظاهرة فى صدق، ويزعم أن له مؤلفا يثبت تلك النتيجة بالإحصاء الدقيق[1] ويبدو أن هذه النتيجة مبنية على تذوق خاص لا يخلو من تعصب، ويفتقر إلى الموضوعية لأنه ذوق انطباعى، إذ لا تتجاوز النتيجة دائرة الرغبة الشخصية، والاهتمام الخاص إلى المستوى العام، المستند إلى قوانين موضوعية، فقد يرى ـ لأسباب ذاتية ـ خصائص فى نص مترجم، لاتثبت أمام البحث الموضوعى، إذ لا تقدم بين أيدينا دليلاً مقنعًا.

صحيح أنه يجدها فى لسانه ذات نكهة عبقرية، وهذا لا يكفى لإثبات الحقائق، وتبرير الأحكام، ولا ينفى هذا أن يغدو الذوق عمدة فى دراسة النصوص، بشرط أن يكون من جنس الذوق القائم على الأصول الثابتة، لا الذوق الذى يخلع أشياء فى نفس الناقد، على النص، ليست كلها صالحة.

موقف من الشعر العربى القديم:

شغف ناقدنا بقضية التعبير عن الطبيعة، فأتى إلى الشعر العربى القديم، يفتش عن مظاهر التعبير عنها فى ديوانه، سائلاً، ما نصيب الشعر العربى القديم ـ فى أرقى مستوياته ـ من الالتفات إلى مجالى الطبيعة؟ وتأتى إجابته، لتؤكد فقر الشعر العربى فى هذا الجانب أيضًا، إذ أنه باستثناء ابن الرومى لا يجد شاعراً عربيًا أحس بالطبيعة إحساسًا عميقًا، يتجاوز السطح الظاهر، إلى العمق حيث القلب النابض، ولا يجد فى ديوان المتنبى كله غير شعب بوان، وفى ديوان البحترى غير وصف النيروز، وعلى فلتات فى الشعر الأندلسى، لا تخلو من زيف[2] وقد يدل هذا الرأى على إحاطة واستقراء كامل، غير أن وهنه ينجلى حين نتأمل فى النماذج التى استثناها، فوصف شعب بوان، ووصف النيروز، من النماذج المشهورة فى الكتب المدرسية، وكأن ليس فى ديوان الشعر العربى غير هذين النموذجين، وإذا عدنا إلى شعر أبى الطيب المتنبى لوجدناه حافلاً بشعر الطبيعة فى أرفع

---

(١) الرسالة رقم ٧٠٤، ٣٠/ ١٢/ ١٩٤٦ ص١٤٥٨.

(٢) صحيفة دار العلوم ٤/ ١٩٤١ ص٥٧ـ٥٨.

صوره، [1] علاوة على أن مفهوم شعر الطبيعة، لا يقتصر على القصائد والمقطوعات التى أفردت لوصف جانب من جوانب الطبيعة، بل يشمل ما يرد من التعبير اللفظى من كلمات وعبارات دالات على جانب من جوانب الطبيعة. ومع كل هذا فإن القدر الضئيل الذى استثناه من شعر الطبيعة عند العرب لا يخلو من عيوب: "إن الطبيعة لم تكن إلا قليلاً، متصلة بإحساس الشعراء العرب، اتصال الصداقة والألفة، بل اتصال المجموعة الحية، فهى فى الغالب صلة عداء، يمثلها قول الشاعر:

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها ترة من جذبها بالعصائب

وإن كان هذا لا ينفي الأحاسيس المتفردة عنهم، كأبيات المتنبى المعجبة فى بوان، وإن كان هذا من مقولات الحصان التى يسخر منها المتنبى، [2] والشاعر مطالب بالصدق، وهو هنا صادق فى شعوره بالطبيعة، فيصور لنا إحساسه، وليس من حقنا أن نرغمه على تقمص شعور لا يحس به، فمن حقه أن يكون حراً فى إحساسه، وعلينا أن نحترم حريته واختياره، فإن فاته الإحساس بالصداقة مع الطبيعة فقد فاته شيء نريده نحن ونميل إليه، مما يخالف إرادته وحريته، ومن هنا لا يفوته الصدق وهو المحك.

إن اهتمام الناقد بمقياسه النظرى وحرصه على تطبيقه، يجعلانه يتغاضى عن الصورة الشعرية البديعة فى البيت الذى يصور شدة الريح وعنفها، وفى وصف شعب بوان، وإن أتى ذلك على لسان حصان، فى إشارة حسنة أجرى فيها الشاعر مراده على لسان الحصان، وذلك لا يقدح فى الجمال الفنى للشعر، بل يزيده رفعة، أيكون افتراق شعر الطبيعة عن الإحساس بالصداقة كافيًا وحده، ليجعله مسفًا هابطًا؟ ألا نجد فى الشعر العربى كله، من شعر بمودة نحو أى ملمح من ملامح الطبيعة، بنوعيها الساكن والمتحرك؟ ماذا نقول فى وصف الشماخ لقوسه وللحمر الوحشية، وناقة ذى الرمة؟ ماذا نقول فى لمعان النار والبروق، وهبوب الرياح، وحنين الإبل وهديل الحمام، والأطلال الدارسة مما نجده كثير فى شعر الغزل، عند الجاهليين والعذريين، من الرموز الأساسية لشعر الحب.

---

(١) انظر كتاب: الطبيعة فى شعر المتنبى للدكتور عبد الله الطيب، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧، وأصل البحث محاضرة قدمت فى مهرجان المتنبى، حيث نعرف أن الشعر الأوربى نفسه كان عالة على الشعر العربى في وصف الطبيعة بنوعيها: الساكنة والمتحركة.

(٢) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٦١، نشر المقال أول مرة فى مجلة الرسالة ٧/ ٨/ ١٩٤٤ ص٦٥٢. وانظر ديوان الفرزدق ج١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠ ص٢٩.

إن الإحساس بالتعاطف مع الطبيعة، لهو جزء واحد من أجزاء الإحساس بها، ذلك أن الشعراء لا يجرون على وتيرة واحدة، هى الصداقة أو المودة، بل إن الحياة نفسها لا تبدو فى هيئة واحدة، تلتزمها، حتى يصدر عنها شعور فرد لا ثانى له، فمن البدهى أن يتنوع ويختلف باختلاف الأحوال، وتباين الشعراء، بل يختلف حسب ما يطرأ على التكوين العاطفى والفكرى للشاعر الواحد من طوارئ.

أما ابن الرومى، فقد يحس باضطراب الحياة فى الطبيعة، ولا يندمج فيها، حتى يغدو جزءا منها حين يقول:

لم يبق للأرض من سرّ تكاتمه　　　إلا وقد أظهرتهُ بعد إخفاء
أبدت طرائف شتّى من زواهرها　　　حمرا وصفرا وكلّ نبت غبراء

"يبلغ أبدع ما يبلغه الشاعر العربى من الإحساس بحياة الطبيعة، ولكنه يبقى فى منتصف الطريق، بين هذا المدى، والمدى الذى يبلغه الشعر العالمى، عند بعض الأمم فى الاتصال بالطبيعة اتصال الخلية بالجسم... وقلما يجىء إحساس بالطبيعة كهذا الإحساس الذى تمثله الشاعرة الإنجليزية "روت بتر" حين تقول للموت " لا تنادنى والصيف مشرق أيها الموت، إننى فى الصيف لن أجيب النداء، حين يوسوس العشب ويتمايل بأعطافه " هذا هو شعور الفتاة بأنها لن تستطيع أن تموت، والطبيعة فى فصل الحياة، لأن الطبيعة حولها حية، وهى خلية حية فى جسم الطبيعة النامية"[(١)] وهكذا لا يبرح الشاعر العربى مستوى الشاعر الممتاز، لأن مستوى الشاعر "الكبير" النادر من نصيب "الشاعر العالمى"، أى الذى ينتمى إلى أمم أخرى، ولا يكتب بالعربية، ونسجا على منوال هذا المفهوم المحدد فإن بيتى ابن الرومى، وإن بلغا قمة لا يدانيه فيها أحد من الشعراء العرب أجمعين، وارتقى إلى نهاية المدى، وأوفى على الغاية، فإنه ليظل فى مكان هو أدنى مرتبة من الشعر العالمى، على أن بيتى ابن الرومى، ليس فيهما كبير شىء، ففى الأول تصوير ذهنى ظريف، والبيت الثانى لا ماء فيه، وهذا ما يجعلنا نشك فى إلمام الشاعر بشعر الطبيعة، عند العرب، فأى نماذج منه

---

(١) الرسالة رقم ٥٨٠ ٧/٨/١٩٤٤ ص٦٥٣، والنص ترجمة العقاد، انظر الموضوع نفسه مع بعض التعديل فى كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٦٢-٦٣، وانظر عرائس وشياطين، مكتبة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ص٢٥-٢٦، ، انظر ديوان ابن الرومى، جـ٢ اختيار كامل كيلانى، مطبعة التوفيق الأدبية ص٢٧٢.

كونت حصيلته، حتى يكون هذان البيتان أروع شيء عرفه، وأعلاه شأنا، لماذا لا يختار نماذج جيدة، فضلا عن أفضل النماذج، ولعله ما يزال مقيدا فى إسار فكرته، التى رأيناها فى مرحلته الأولى، عن ضآلة الخيال السامى، وقصوره عن العلا، إذ لا يزال يرى أن الصور التى ترد فى شعر الآريين، لا تخطر ببال العربى السامى.

وإذا وقفنا عند نقده الشعر العربى، فى كل العصور، رأيناه يذهب إلى أن أجود ما وقع للشعر الجاهلى من تصوير، محصور فى ثلاثة شعراء فى ثلاثة مواطن هم: امرؤ القيس فى وصف الليل، وزهير فى وصف الغلام إبان الصيد:

فبينا نبغى الصيد جاء غلامنا ... يدب ويخفي شخصه ويضائله

وسويد بن أبى كاهل فى وصف حاسده[1] وأما الشعر فى العصر الإسلامى، فلا يكمن وراء اللفظ، إلا الفكرة، ويزن شعراء الغزل مثل جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة، فيجد آفاقهم محدودة، ولا يعثر وراء التعبير على حالة نفسية أو ملامح إنسانية.[2]

وإذا أردنا دراسة الشعر الجاهلى دراسة متقصية، لما وجدنا أدنى صعوبة فى الوقوف على نماذج، تتوفر فيها الملامح النفسية، وتنبض بحيوية فنية دافقة، ومقدرة عالية على التأثير. إننا لا نستطيع بحال من الأحوال، أن ندعى للنماذج ـ التى أوردها سيد قطب ـ التفرد المطلق، والتفوق فى الأداء الشعرى، على كل النماذج الشعرية التى نظمت فى ذلك العهد. ومن البدهى أن شاعر الهند طاغور لا يضيره ألا يكون مطابقًا لعمر بن أبى ربيعة، كذلك لا يضير عمر بن أبى ربيعة ألا يكون طاغور، ولهذا لا يجوز أن نطالب شاعراً من الشعراء باحتذاء منحى شاعر آخر، وحسب الشاعر أن يكون صادقًا، وقادراً على إثارة المتلقى. وإن كان سيد قطب قد وجد أفضل نماذج للشعر الجاهلى فى مقطوعات ساذجة، كما تبدى ذلك فى المرحلة النقدية الأولى "مع العقاد"، فإنه فى هذه المرحلة يتخذ موقفًا مماثلاً من الشعر فى العصر العباسى، فأورد من شعر مسلم بن الوليد هذين البيتين حين حضرته الوفاة:

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٣٤، وانظر ديوان زهير، صنعة ثعلب، ط: الدار القومية للطباعة، القاهرة ١٩٦٠ ص١٣٠.

(٢) نفسه ص٥٣، والنقد الأدبى، دار الكتب العربية، ص٦٦-٦٧.

ألا يـــا نخلـــة بـــالـــسف ح مـــن أكـنـــاف خـــراســـان
ألا إنـــــــى وإيــــــاك بجـــرجـــان غـــريـبـــان

ثم علق عليها قائلاً إنهما بيتان ساذجان، ولكنهما "نموذج راق فى الشعر العربى . . . وهو نموذج متواضع بالقياس إلى الشعر العالمى ولكنه كذلك نموذجٌ نادر. إن هذين البيتين لنادران فى الشعر العربى، فماذا فى هذين البيتين؟ فيهما أن المعنى والفكرة يتواريان ليفسحا المجال للصورة الإنسانية والحالة النفسية، صورة الإنسان الغريب المفرد، تقربه الغربة من كل مخلوق، ويرهقه الانفراد إلا الأُنس بكل كائن، فيخلع الحياة عليه، ويعاطفه معاطفة القريب للقريب "[1] إنه لينظر إلى المعنى، فإن راقه حكم على الشعر بما يرفع من قدره، لأن الصورة الإنسانية ضرب من المعنى، محبب إلى نفس الناقد، فلما عثر عليه هلل، وأبدى ثناءه، وليس فى هذين البيتين من مقومات الأداء، ما يجعلهما من النوع النادر الذى يتعذر العثور عليه فى ديوان الشعر العربى إلا فى أماكن قليلة، وربما كان فيهما صدق، والصدق وحده لا يجدى فتيلاً فى إكساب الشعر قيمة كبرى، ما لم تكن هناك الأداة المقنعة التى توصل هذا الصدق إلى نفوسنا، وتقربه منها، فتستثيرها، ويظهر أن الناقد أعاد النظر فى الفقرة المتقدمة، بعد أن نشرها أول مرة فوجدها على حظ من الاشتطاط والمبالغة، فحذف منها العبارة التى وضعنا تحتها خطا، حين أعاد نشر المقال فى كتاب "كتب وشخصيات"، ثم إن الناقد ليعمد فى تحليله إلى أن يضفى على النص الشعرى من الصفات، شيئا كثيراً لا نجده فى النص.

ومن الشعراء الذين اهتم بهم ناقدنا، على بن العباس بن الرومى، إذ يعده " فريدا فى

---

(١) الرسالة ٣/ ٧/ ١٩٤٤ ص٥٥٠، وورد النص فى كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٥٣، وقد وضعنا خطا تحت العبارة التى وردت فى المجلة، ولم ترد فى الكتاب من بعد. والبيتان يشبهان قول امرئ القيس:

أجارتنا إنا غريبان ههنا وكل غريب للغريب نسيب

مثلما أحس الشاعر أن النخلة غريبة مثله فى جرجان، نجد امرأ القيس قد سبق إلى تصوير هذا الإحساس، عندما رأى تدفن فى سفح عسيب الذى مات عنده "إن الغريب نسيب الغريب، لأن الغربة تجمع بينهما كما يجمع النسب بين المتباعدين فى القرابة" انظر ديوان امرئ القيس، شرح حسن السندوبى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ص٥٥.

تاريخ الشعر العربى كله[1] ولك أن تقف على حقيقة هذا الاستحسان، حين تقرأ أبيات ابن الرومى فى وصف الصبا:

هبتّ سحيرا فناجى الغصن صاحبه ... موسوسا وتنادى الطير إعلانا
ورق تغنى على خضر مهدلة ... تسمو بها وتمسُ الأرضَ أحيانا
تخال طائرها نشوانَ من طرب ... والغصن من هزّه عطفيه نشوانا

ثم نأتى إلى سيد قطب الذى يعلق قائلاً: "الصور والظلال المتراحبة تملأ ساحة العرض الفسيحة، والإيقاع الموسيقى المتناسق مع الصور والظلال حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها "هبت سحيرا" ذلك التعبير الذى يصور الصبا جنية مسحورة أو عروسا من عرائس الغاب هبت فى السحر، "وسحيرا" أجمل وأرق إيحاء، فبعثت فى كل شىء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى، يناجى الغصن صاحبه موسوسا... وللفظ "ناجى" صورة خيالية وظل نفسى تكملها صورة "موسوسا" على مافى الوصف هنا من صدق حى أيضا"[2] ولا شك أن القطعة لا تنطق بكل هذه الصفات التى نسبها إليها، كأن تكون الصبا جنية أو عروسا غير أنه يجد كل ذلك فيها، أو يستمده منها، إذ يعرض لنا وقع القطعة الشعرية على وجدانه، ومذاقها فى لسانه، فيستطيبها. بحسب استعداده وقابليته للتجاوب معها. ويضيف إليها شعوره، فى عملية تذوق انتشى بالنص الشعرى.

ولابن الرومى بيتان يقولان:

أخاف على نفسى وأرجو مفازها ... وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى ... ومن أين والغايات بعد المذاهب

يقف عندها مليا، ليحدثنا عن أن الشاعر يثبت قصور المعرفة البشرية أمام الغيب المجهول، ولكن هذا كلام ذهنى، وقد يكون الموضوع أقلّ الأمور شأنا فى الشعر، "أرخص شىء" لأن ابن الرومى فى هذين البيتين "ينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة إلى مجال فسيح، مجال كونى كبير، يصلنا ابن الرومى بالكون الكبير من خلال موقفه الفردى

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٣٥، وص٦٢.

(٢) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٧٣ـ٧٤ وانظر ديوان ابن الرومى جـ٢، اختيار كامل كيلانى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٤، ص٣٣٥، وقد ورد عجز البيت الأول هكذا: "سرا بها وتداعى الطير إعلانا".

الخاص، فيذكرنا بالخيّام. . يقول لنا من خلال تجربة إنسانية حية، وجزئية. . . كالذى يفتح لنا فى داخل الجدران كوة صغيرة نطل منها إلى السماء. . . وهنا يرتفع ابن الرومى إلى طبيعة طاغور وأمثاله، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير فى كل لحظة أو فى غالب اللحظات، وهنا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات [١] ونحسب جمال البيتين كامنا فى المعنى المصور على نحو حسن، فيه تقص، هو الذى يكسبهما الحيوية، وليس التعبير بقادر على الإشعاع، كما يبدو من كلام الناقد، الذى يضفى على البيتين هالة، مع أن الصياغة العقلية بارزة فيهما، ومع كل أولئك يجعل ابن الرومى أقصر باعاً، وفى منزلة أدنى من طاغور، لأن طاغور يرمى فيصيب دائمًا، فى حين تأتى الإصابة عفواً وأحيانًا، من ابن الرومى، فلا تتخذ طابعًا مستمراً، وصفة راسخة، أى أن ابن الرومى هذا الشاعر الذى يعده ناقدنا فريداً فى الشعر العربى كله، أقل شأنًا من طاغور والخيام.

وغير خاف أن من مقومات شعر ابن الرومى، تتبعه المعنى، حتى ليصرفه ذلك عن اختيار الألفاظ، لغلبة الاحتفال بتقصى المعانى وتوليدها عليه، مما فطن له ناقدنا، إذ يعوقه تعبيره النثرى المعلل، عن بلوغ المنزلة الفنية التى تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق فى التعبير على نحو أبياته فى الصبا، وأبياته فى كراهية الأسفار، يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربى كله[٢] ولعل النثرية أعلق بالبيتين ـ وهما من قصيدته فى كراهة الأسفار ـ وقد يبلغ فيهما قمة بالنسبة إلى شعره، لأن خير شعره هو ما خرج فيه من دائرة المعنى العقلانى إلى دائرة الوجدان، مثل رثائه لابنه الأوسط محمد، وذلك ما كان الناقد حريًا بالميل إليه، ومما يمكن أن يجد فيه قمة بالقياس إلى الشعر العربى كله، فيقبل منه ذلك، على أنه أقرب إلى القصد بالنسبة لمفهوم ناقدنا، وإن كان على قدر من المبالغة فى ميزان النظر المنصف. وشبيه بهذا ما كتبه عن شعر المتنبى، أنه حين يتأتى له الانفكاك من إسار الذهن، والابتعاد عن برودة التأمل الفكرى، وتجنب التعقيد فى التعبير اللفظى، فإنه يصل إلى قمة فنية شامخة بالقياس إلى الشعر كله[٣] وهى نظرة لا تخلو من نفاذ إلى الحقيقة، غير أنها تنساق مع التعميم. الذى لا يلائم روح الموضوعية، ويورد من شعر أبى الطيب المتنبى هذا البيت:

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٧٤ـ٧٥.

(٢) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٧٥ـ٧٦.

(٣) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص٨٠.

وللـواحـد المكـروب مـن زفـراته سكـوت عـزاء أو سكـوت لغـوب

يقول إن الألفاظ والإيقاع فى هذا البيت، تشع بصور خيالية وظلال نفسية، وتصور الجو المكروب، بحيث إنك لو استبدلت أى لفظ بغيره لفسد الجو، وأنك فى الشطر الثانى: "تقف حتما بعد سكوت عزاء، ولو كنت واصلا الكلام، تقف تتنفس، فكأنما هى زفرة تتبعها زفرة أخرى"[1] محاولا تحليل البيت واستشفاف روحه، وقد تكون الوقفة مستحسنة مع الزفر، ليكتمل تصوير الجو، ولكن البيت يقرر حكمه أيضًا، على نحو غير بعيد من الذهنية.

أما البحترى، فإن طبيعته الشعرية أدنى من مستوى طبيعة المتنبى أو ابن الرومى، غير أن إيقاع البحترى وظلاله وصوره تمثل نموذجًا بارعًا للأداء الشعرى فى الشعر العربى كله [2] أى أن مقدرته التعبيرية تسمق إلى ذروة رفيعة، فى حين ينقص حظه من عمق التفكير والشعور. وعلى كل، فإن الطبقة الأولى من الشعراء العرب، الذين حظوا بثنائه، وأطلق عليهم عبارة "الشعراء الكبار"، هم أفضل شعراء العربية فى رأيه، ولكن دراسته لأشعارهم لم تخل من إصدار الأحكام المتسرعة عليهم الدالة على أنهم لا ينالون نهاية رضاه، فابن الرومى دون طاغور، إذ لا يتصل اتصالا مستمراً بالكلى الخالد، فى عالم المجهول، ويتمنى أن لو خلا كل شعر أبى الطيب من برودة التأمل، وجفاف التعقيد اللفظى، أما البحترى فهو أقل منهما مقامًا، فى حين أن تناوله للشعراء العالميين، يمتلىء بالتهليل والإعجاب ويكاد يخلو من الاعتراض والتحفظ، إذ ينساق إلى منحهم الرقى والسناء فى أحكام مطلقة استمدها من نصوص مترجمة إلى كل العربية، من ألسنة أخرى، فهى أولاً نث وليست شعراً، وهى ثانيا مسخ للروح الأصيل، ولكنه يجد فيها متعة وإعجازاً، فيفضلها على النصوص الشعرية الحية المدونة فى نصوص أصيلة لم تطمسها الترجمة، وقد أطلق على أولئك الشعراء العالميين "الشعراء الممتازين" وإنا لنقف أمام أولئك الشعراء الكبار فنجدهم كلهم من الشعراء العرب، وأنهم جميعًا من شعراء العصر العباسى، مغفلا ما فى العصور الأخرى، السابقة والتالية، من شعراء، ولعل هذا يرجع إلى ميله الخاص إلى شعر العصر العباسى، الذين جعلهم قدوة للشاعر الحديث.

---

(١) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص٨٤. وانظر ديوان المتنبى، شرح العكبرى جـ١، تحقيق مصطفى السـ وآخرين، ط: البابى الحلبى، القاهرة ١٩٣٦ ص٥٥.

(٢) نفسه ص٨٠.

والناقد ينحو فى دراسة النصوص، والمفاضلة بينها، منحى ذاتيًا فى التذوق، يخلع فيه مشاعره وعواطفه على النص، وحين يوافق النص مزاجه، فإنه يضفى عليه جمالا وهالة، ويرتبط تذوقه هذا بمقاييس عن طبيعة الشعر، آمن بها أولاً، والتزم جانبها فى التناول النقدى، ونخالها أفسدت عليه مقدرته البارعة فى تذوق النصوص، وذلك فى مواطن غير قليلة، إذ حجلته من الانطلاق مع نفسه، فى آفاق بعض النصوص، وربما حجبت عنه كل جمال، مادام النص غير متجانس مع المقاييس، كما جعلته يتغاضى عن أى مأخذ، مادام النص ملائمًا للمعايير الموضوعية.

بين المدرسة القديمة والحديثة:

يحاول سيد قطب التمييز بين اتجاهين شعريين، يسمى الأول المدرسة الحديثة، والثانى المدرسة القديمة، وبينا لا تتعدى وظيفة الشاعر حاق البراعة فى التعبير. عند المدرسة القديمة، فإن الشاعر ـ فى عرف المدرسة الحديثة ـ إنسان ذو طبيعة ممتازة، هدفت الحياة من إيجادها إلى إبراز طراز عزيز[1] ونادر من البشر، وإذا قيل عن المعانى إنها ملقاة فى قارعة الطريق، كان هذا "خرافة قديمة" عنده، ومما يكون فى النوع العادى من المعانى، الذى يقع لكل فرد عادى، من العامة.

إنما يقدم الشاعر معانى خاصة، ويتفرد عن غيره، فى الإحساس، ويضرب مثلاً لذلك بالبحر الذى يبدو لكل عين، لكن الشاعر يحدثنا عن بحره الخاص[2] وهو شىء مختلف عن بحار غيره من المبدعين، فالشاعر إذن يتميز بطبيعة خاصة راقية، وبفن خاص راق، يستمد وجوده من تفرد تكوينه، ويكون له منحى مستقل عن غيره، فما أنشأ عملاً، إلا طبع بصماته الخاصة ولمساته المتفردة عليه، ولم يجنح قط إلى تقليد غيره. وإذا كانت المدرسة القديمة تجعل وظيفة الشاعر جامعة لمهام المؤرخ والداعى الاجتماعى والوطنى، فتطلب منه تسجيل الأحداث الجارية فى عصره، وتبليغ الدعوات الوطنية والانتصار للقيم الاجتماعية، مما فيه تركيز على المنفعة القريبة العاجلة[3] فإن المدرسة الحديثة تعفى الشاعر

---

(١) صحيفة دار العلوم ٤/ ١٩٤١ ص٤٨.

(٢) نفسه ص٥٠.

(٣) نفسه ص٥٤.

من هذه القيود، لينطلق حرا، سواء أأحس بقضايا الجماهير أم انعزل عن المجتمع فى برج، ولذا ينأى الشاعر عن الخضوع للقيود التى تفرضها البيئة، اجتماعية كانت أو دينية. ويظهر أن الطبيعة الخاصة التى تنعقد للشاعر، تقضى استقلاله استقلالا تامًا من الحياة اليومية والقضايا الاجتماعية، فإذا عبر عن شيء منها، أو التزم بها، صدر فى ذلك عن إرادة حرة فى الاختيار.

ومما يكمل صورة التفرد والاستقلال، أن يعفى الشاعر من احتذاء طرائق اللغة العربية فى التعبير، فلا يقال للشاعر الحديث، لقد أتيت فى شعرك بعبارة لم تسمع عن العرب، إذ ينتزع الشاعر "العصرى الحديث" الحق فى مخالفة النمط الموروث فى التعبير. لأن العربية نشأت فى مكان بعيد، هو الجزيرة العربية، وتطورت بعدئذ، فكانت صورة صادقة للتطور العقلى فى كل عصر فلا بد من أن تلائم ظروف الشاعر الحديث الذى يعيش فى عصر جديد، مختلف عن غيره من العصور، فلا يصح أن يسأل عن صحة التركيب الصرفى أو تركيب الجمل[1] كما أن لخياله مطلق الحرية فى التصور، فإن قال شاعر حديث مثل أحمد مخيمر:

يا حسن هذا النور يا حسنه ... فاكهة تلمع لمع الظنون
تستشم الروح لها نكهة ... كنكهة الشوق وريا الحنين

لا يجوز للمتلقى أن يرفض ذلك، لأن العرب لم تشبه النور على الغصن بالفاكهة، ولم تقل إن للفاكهة نكهة الشوق، لأن الشوق فى عرفها لا نكهة له، لا يقل أحد هذا، وليقل الإحساس بالنور على هذا النحو إحساس صادق[2] وهذا يعنى أن خيال الشاعر حر حرية مطلقة فى أن يأتى بما يشاء من الصور، وفى أن يأتى بصور شعرية لم تعرفها العرب من قبل، وبهذا يكون ناقدنا قد عرض لقضية، سبق أن عرفها النقد العربى، ودار حولها جدل كثير، عن الخيال، والتعبير، ومالهما من مقومات ثابتة، وحق الشاعر فى احتذاء الأصول أو الخروج عليها، وغاية الأمر أن الشاعر فى عرف سيد قطب، كائن بشرى أرفع رتبة من الإنسان العادى، وهو يتمتع بالتحرر من ملابسات البيئة الاجتماعية، ولا يخضع كل الخضوع لتقاليد اللغة، ويحلق بخياله أنىّ شاء، لا تقيده حدود.

---

(١) صحيفة دار العلوم، ٤/ ١٩٤١ ص٥٤.

(٢) نفسه ص٤٥-٤٦.

وحين يأتي إلى شوقى، رأس المدرسة القديمة، يجد "قوة الأداء ووضوح التنظيم[1] هما أبرز خصائصه ويرى أن مقدرته على التصوير والإحساس" لا يرتفع فى إحساسه وتصوراته عن الجماهير العادية ولا يمتاز إلا بشيء واحد هو مقدرته على التعبير، مما لا يتأتى للجماهير، وتلك المقدرة هي أبرز خصائص شوقى [2] وليس لشوقى مذهب من المذاهب ينتصر له، فهو كائن بشرى بلا فلسفة، فإذا نظرت إلى شعره الاجتماعى ومواعظه، ألفيت معانى شائعة، لا تدل على سمة شخص معين [3] أى لا تدل على شخصية، ومادام الشاعر متفوقًا على الإنسان العادى فى الشعور والتعبير، فشوقى عاطل من هذه المزية الجوهرية، لأن إحساسه من نوع إحساس العامة، ولم يتأت له أن يتصف بطابع خاص، وهذا موقف يطابق موقف العقاد من شوقى ولكن اللا طابع هو طابع أيضًا، كما أن اللا موقف هو موقف أيضًا، فإن سلمنا بأن قصائد هذا الشاعر، غير دالة على منحى خاص، فإن الصورة العامة التى نستطيع استخلاصها من جماع نتاجه ستحوى موقفًا هو طابعه الخاص، اللهم إلا إذا كان من المستحيل تكوين صورة عامة عنه فلا نقدر على الخروج بخلاصة، بل يذوب كل شيء وينفرط من بين أيدينا، فلا نمسك بشيء، ومعنى قوله إن أحمد شوقى بلا طابع، يعنى أنك إذا أردت رسم صورة كلية لشعره، خرجت بلا ملامح أو سمات، بيضاء مبرآة من كل خطّ أو لون، وتلك مغالطة، لا تثبت أمام النقد، وحين يفصّل القول عن قضايا الجماهير فى شعر شوقى، يجده يعبر عن الجماهير تعبيراً خارجيًا، لا ينبع من قلبه "فإذا سمعت الجماهير صوته، لم تفرق بين الحرارة النابعة من ضميرها، والحرارة التى يبثها شعر شوقى فيها، فتهتف لشوقى، وهى فى الواقع إنما تهتف لصورتها هى فى مرآة شوقى"[4] ولكن ما الذى يمنع شاعراً مترفًا من علية القوم كشوقى، أن ينظم قصائد فى قضايا لم يعرفها معرفة الممارس المجرب، فتجيء هذه القصائد على حظ من الحسن وإن صح تبرير الناقد من أن الجماهير تهتف لصورتها فى مرآة شوقى، فذلك أكبر دليل على نجاح الشاعر، فى التعبير عن قضايا لم يعشها، تعبيراً تجاوبت معه

---

(١) كتب وشخصيات ص ٢٦٥ .

(٢) نفسه ص٢٨٠ .

(٣) نفسه ص٢٨٣ .

(٤) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٢٨٠ .

الجماهير، وكم من شاعر لم تهتف الجماهير لصورتها في مرآته! أيكون العيب في صورتها، أم في المرآة، وحسب الشاعر أن يثير في الجماهير عاطفة من العواطف، أما حافظ فهو مماثل لشوقي في مشابهة العامة، لكنه أكثر صدقًا منه ـ عند ناقدنا ـ في التعبير عن الجماهير، لأنه مثلها يشعر بشعور الشعب، في باطن قلبه. ثم يتناول بيتي شوقي:

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا سابحات به وأبدين بضا

فيجد كل بيت يحوى تشبيها جميلاً، وفي حين يضم البيت الأول مشهداً كئيبًا يقبض الصدر، يأتي البيت الثاني دالاً على المرح والخفة، فمشهد العذارى لا يلائم جو البيت الأول وهنا شعوران مختلفان، ولو كان متفرداً بطابع محدد، لما وقع في هذا التناقض، ذلك أن الأمر لا يعدو عنده الصياغة، ولا يعرف الحساسية الشاعرية المتفردة[1] ونحسب البيت الثاني غير محصور في الدلالة على شعور معين هو الفرح، لأن من الممكن تصور مشهد العذارى في ضوء البيت الأول، وهذا التصور قد يضيف إلى البيت جمالاً، فالقصور، وإن كانت قديمة آيلة للسقوط، لكنها جميلة المنظر، وكأنها جديدة غضة، تسر النفس، وتبعث فيها المرح، من حيث يأسف الناظر لمصيرها، وهل يتنافى مع أصول الرسم أن يكون وجه الطفل البائس الباكي الدامع العينين في غاية الحسن والجمال؟ ولا نحسب النفس الإنسانية تلتزم لونًا واحداً من ألوان الشعور في كل حين، فقد يحزن من يرى أنس الوجود مهدداً بالفناء والزوال، لكن هل يمنع ذلك من الشعور بعظمة المعمار وجمال الفن؟

ومثلما بدأ شوقي عاجزاً عن الإحساس بمعاناة الجماهير، لأنه مترف، فهو كذلك لا يملك المقياس السليم الذي يتيح له رسم الشخصيات، فيخطئ رسم شخصية المجنون، في مسرحيته الشعرية "مجنون ليلى" فيجعل عاطفته المشبوبة، مسخًا طريًا أفسدته الرقة، كما أن أحمد شوقي لم يعرف الحب، ولم يعرف الألم أيضًا.[2] ويبدو أن الناقد يريد للشاعر أن يحتذي الصورة التي رسمتها المصادر للمجنون، فلا يتعداها، كأنه يؤرخ لها. لا أن يعرض شوقي المجنون في صورة تلائم نظريته الخاصة، مثلما فعل كثير من الأدباء، حين كتبوا

---

(١) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٢٨٣ـ٢٨٤، وانظر الشوقيات، جـ٢، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٣٩ ص٦٨.

(٢) نفسه ص ١٥٢ـ١٥٣.

مسرحيات مستمدة من وقائع تاريخية أو أسطورية، فأين استقلال الفنان وحريته فى نسج الوقائع وفق تصوره الخاص؟ ولا نحسب المترف محرومًا من الشعور بالألم، عاجزًا عن تصوره وتصويره. وغاية الأمر أن أحمد شوقي ـ ومعه حافظ إبراهيم ـ من شعراء القبيلة، الذين يتخذون مكانًا وسطا، بين "الشاعر البدائى"، وشاعر "الشخصية المستقلة" الذى يرى الكون فى مرآة خاصة، وهما ممتازان إذا قيسا بعصرهما لكننا نجدهما يفقدان خير ميزاتهما الفنية، إذا جردناهما من ظروف عصرهما، وليس كذلك شعراء كالمتنبى وابن الرومى والمعرى من شعراء الشخصية النموذجية[١] فإن كان هذا الثالوث "المعرى وابن الرومى والمتنبى" فى مرتبة أقل من مرتبة الشاعر الممتاز كطاغور، فشوقى فى مرتبة أقل من مرتبة هذا الثالوث.

شعر العقاد:

وضح أن مفهوم الشعر فى هذه المرحلة من مراحل تطور ناقدنا، يميل كل الميل إلى الوجدان، بقدر ما ينفر من التفكير العقلى المحض يقول: "إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل فى هذا العالم ـ عالم الشعر ـ إلا مُقنّعا غير سافر، ملفعا بالمشاعر والتصورات، ذائبًا فى وهج الحس والانفعال، أو موشّى بالسبحات والسرحات! ليس له أن يلج هذا العالم ساكنًا باردًا مجردًا[٢] متجانسًا فى هذه مع ميله إلى استمداد الشعر من وراء الوعى، والنأى به عن اليقظة، ومن هنا يرى ألا تتضح ملامح الفكر الواعى فى النسيج الشعرى، بحيث تكون بارزة بروزًا بينًا بل يريد للفكر الواعى أن يمتزج بالعاطفة والشعور، ، أن يطل من بعيد، فى غير انكشاف، فلما أتى إلى شعر العقاد فى هذه المرحلة، مثل "ديوان أعاصير مغرب " قال "فى وضح النهار يعيش العقاد، صاحى الحس، واعى الذهن، لايهومّ إلا نادراً، ولا يتوه فى ما وراء الوعى أبداً" (٣) فيظهر اختلاف مفهوم ناقدنا فى هذا الطور، مع شعر العقاد، الذى يحتفظ بيقظة وعيه، فلا يهوّم "ولذ' بكثر فى شعره تصوير الحالات النفسية، وتسجيل

(١) الرسالة ١٦/ ٩/ ١٩٤١، ص١٤٥١.

(٢) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص٦٦.

(٣) كتب وشخصيات، ط: مطبعة الرسالة ص٨٨.

الخواطر الفكرية، وإثبات التأملات المنطقية، بقدر ما تقلّ فيه السبحات الهائمة والانطلاقات التائهة"[1] إنه لا يغلفّ عقلانيته بما يقلل من بروز ملامحها الصارمة، ولا يغوص وراء الوعى، ولهذا ينتهى سيد قطب إلى أن العقاد يبلغ قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها، فتجرف المنطق الواعى، وتغطى عليه، فأما حين يضعف هذا التدفق. فيتجرد الشعر من اللحم والدم، يخيل إليك أن مكانهُ ليس هنا فى الديوان، ولكن هناك فى كتبه بين التأملات الفكرية، والقضايا المنطقية[2] فهناك نوعان: أحدهما: يرضى الناقد لأنه يلائم مقاييسه ويرضى ذوقه، وهو النوع الذى يزدان بالحيوية المتدفقة، فلا يطغى عليه العقل الواعى، بل يأخذ بنصيب من العاطفة والانفعال، وهذا هو شعر العقاد الجيد، لأنه يبلغ فيه القمة، والنوع الثانى، يغلب عليه العقل الواعى، وتتلاشى مظاهر الحيوية، فيتجرد من اللحم والدم، بأن يؤول إلى عظام عارية لا روح فيها، وعندئذ لا يكون هذا النوع شعراً، أو جديراً بأن يقال له شعر، لأنه أقرب مايكون إلى أعماله النثرية، وأجدر ما يكون بنقله إلى كتاب من تلك الكتب النثرية. ويأتى بمثال لهذا النوع.

أيـا لـفـظـة جـرت مـن فـم المـرأة امـرأه
تجعل الـزوج مـن فـئـة والأخـلاء مـن فـئـه
لـيس بـالجـسم وحـده يـعـرف الجـنس منشـأه

ليكتب عنه " تشعر أنك أمام تجربة كاملة صادقة، لها وزنها فى فهم الطبائع، ولكنها ليست شعراً، وليس مكانها هنا فى التأملات التجريدية... إنها عارية من الصور والظلال ومن الإيقاع أيضا[3] يظهر أنها لا تتدفق بالحيوية، إذ تستقى وجودها من العقل الواعى فيقرر قضية منطقية، لا يستتر فيها الذهن وراء حجاب، وأما قصيدة العقاد "يوم الظنون " التى مطلعها:

يـوم الـظـنـون صـدعتُ فيك تجلدى وحملتُ فيك الـضـيـم مغلـول اليـد

فهى خير نموذج لتدفق الحيوية وصرخة النفس الحية، وارتفاع الإيقاع وعمقه وقوته.. تتناسق جميعها فى تصوير هذا الشعور الغامر... وهو شىء آخر غير تلك التأملات

(١) كتب وشخصيات ص٨٨. وديوان العقاد جـ٢ ص٦١٨.

(٢) نفسه ص٨٩، وديوان العقاد جـ٢ عابر سبيل: منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص٦١٩.

(٣) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص٨٩.

التجريدية التى مرّ بك نموذج منها[1] هو النموذج الذى رأيناه من قبل، ومن هذا النوع رثاء مى، ومنه رثاء العقاد لكلبه "بيجو"، غير أنه يبصر فى رثاء بيجو الدال على "النبع الإنسانى" فى شخصية العقاد، تدخلاً من العقل لكم تمنيت لو خلت هذه القطعة الشجية الودودة من بيتين اثنين:

أنــتـم خـبـيرون بـنـهــش القلـــوب
يـــا آل قـمـطـير هـــواكـم غـــريـب

فهذه لفتة ذهنية توقظ القارئ من الجو الشجى المحزن، إلى التاريخ[2] لأن العقل الواعى تدخل، فأقحم هذين البيتين، ويرى أن مثل هذه اللفتة الذهنية شائع، بحيث يمثل ظاهرة "وإن للعقاد لفتات من هذا القبيل . . . توقظ القارئ من تهويمة غارقة، أو سبحة عالية، فليته كان ينساها فيخلص الشعر الدافق الحار من هذه الحواجز التى توقف اندفاعه فى وسط الطريق "[3] كالصخر المتراكم فى مسيل الوادى يعترض تيار الحيوية فلا يجرى متدفقًا إلى غايته، فى غنائية رحبة.

ولهذا يعد ناقدنا الموجة الفكرية الفلسفية فى الشعر الحديث ظاهرة مؤقتة، كان لها أهمية فى وقت سابق، بأن تخلصّ الشعر من السطحية، والمبالغة فى استخدام المحسنات البديعية، فكان أن صارعت موجة "الأسلوب اللفظى"، وأضافت حصيلة من الحالات النفسية، تربو على حصيلة الشعر العربى كله، ولكن الموجة الفكرية تجمدت، حين ركزت على العنصر العقلى، وأغفلت الغناء والسبح وراء الخيال[4] والعقاد هو رأس هذه الموجة التى انتصرت للمعنى فى الشعر، وقدمت مساهمة محمودة، ولكنها توقفت عن المشاركة الإيجابية، وما عاد لها كبير نفع، ويقول سيد قطب: "كثير هو الشعر المعاصر الذى يمعن فى الفكرة المجردة أحيانا، حتى يبدو عاريًا من اللحم والدم، عاطلاً من الحرارة والحياة، وفى ديوان الزهاوى والعقاد وشكرى ـ على ما لهم من شعر أحيانا ـ كثير من ذلك الطراز،

---

(١) نفسه ص٩٠.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٠٥ . وديوان العقاد جـ١ ، أعاصير مغربى، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت ص٧٥٥.

(٣) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، ص١٠٥ .

(٤) الكاتب المصرى، ٢/١٩٤٦ ص١٥٧ـ١٥٨ ، وكتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، ص٧٠.

وأولى به أن ينقل إلى كتبهم النثرية فى البحوث والتعليقات "[1] وهذا الطراز أبعد ما يكون عن الشعر، لأنه باهت، بل هو ميّت لا ينبض بالحيوية والجمال، ولا يعدو أن يكون مجموعة من الأفكار المنطقية المنظومة وقد ذكر قطب العقاد بين ممثلى هذا الطراز، ثم وقف عند قصائد من شعر العقاد، تتدفق حيوية، فقال: "لقد هممت أن أجمعها وأسميها" الشعر فى ديوان العقاد "مُصَدَّرة ببحث واف عن "العقاد" الشاعر، وأنقل التأملات التجريدية إلى مكانها فى كتب النثر أيضًا، فإنى لأحسَب اختلاط هذه وتلك فى دواوين الشاعر، مما يصد الكثيرين عن تذوق شعر العقاد[2] فتكون دواوين العقاد جامعة لنوع جيد من الشعر، ولنوع آخر لا يستحق أن يسمى شعراً، ولا يخفى مافى عبارة " الشعر فى ديوان العقاد" من سخرية، ومن دلالة على كثرة ما لا يرضى الناقد إطلاق اسم الشعر عليه، كثرة يضيع فى لجتها الجيد، وأن القارئ ليحتاج إلى من ينتقى له من كل ذلك النتاج الضخم النماذج التى تستحق أن تنسب إلى الشعر. إن الناقد يفرق بين شعر الفكرة الحارة، وشعر الفكرة الباردة فى شعر العقاد، إذ تمس الفكرة الحارة شعوره، وتظل الأخرى بعيدة من قلبه[3] إذ تنبعث من العقل الواعى، أما الفكرة الحارة، فتنبع من الوجدان، مثل قول العقاد:

إذا ما تبينت العبوسة فى امرئ	فلا تلحه واسأل سؤال حكيم
أجل سله قبل اللوم فيم انقباضه	وفيم رمى الدنيا بطرف كظيم
لعل طلاب الخير سر انقباضه	وعلة حزن فى الفؤاد مقيم
فما تحمد العينان كل بشاشة	ولا كل وجه عابس بذميم
قطوب كريم خاب فى الناس سعيه	أحبّ من البشرى بفوز لئيم

ومن شعر الفكر المجرد أو الفكرة الباردة:

ليست خلاصة كل شىء غنية	عنه وإن كانت خلاصة ماهر
فالشهد وهو خلاصة الأزهار لا	يُغنى العُيون عن الربيع الزاهر

أما النموذج الأول، ففكرة حارة لامست قلب الشاعر، "لكنها ليست شعراً خالصًا، لأن الفكرة فيها أوضح من الإحساس الشعرى"، وأما الثانية ففكر مجرد، عار من الظلال لا

(١) النقد الأدبى، ط: دار الكتب العربية، ص٧٩، وكذلك انظر العالم العربى ٤/ ١٩٤٧ ص٤١.

(٢) كتب وشخصيات، ط: مطبعة الرسالة ص٩٣.

(٣) مجلة الكتاب ٢/ ١٩٤٨ ص٢٤٩.

يتلبس بحرارة الشعور، ليس شعراً من الدرجة الأولى[1] فكلا النمطين لا يلبى معايير الناقد، ولا يرضى ذوقه فى طوره الجديد، وإن كان أحد النموذجين لا يخلو من حرارة، إذ لم يستغرقهُ التجريد والمنطق، فإن خرج من أسر الوعى، فصدح مغنيًا:

عـــم صبـــاحًـــا عـــم مـــســـاء ذهـــب الـعـــمـــر هـــبـــاء

أحس الناقد بقلب إنسان ينبض، يفيض بالحقائق الشعورية، وقد يفلسف الانفعال، ولكنه يجمع التجارب ويعيشها ويتأثر بها "نبضات قلب لا لفتات فكر" إنسان يعيش لا ذهن يتفلسف، وهذا هو الشعر[2] ويجعل تلك القطعة نموذجًا لشعر الغناء، النابع من القلب، ويرى أن ملامح العقل الواعى فيها لا تؤثر فى حيويتها.

لقد هدف قطب من ذهابه إلى صلاحية تيار الشعر الفكرى لمرحلة سابقة، أن يقرر نتيجة مهمة، هى أنه قد آن لهذا كله أن ينحسر، تاركًا للشعر غنائيته وبساطته ورفرفته، يتأدّى إلى الحس بأشواقه وأحلامه، وبصوره وظلاله، مثلما تتأدّى الموسيقى الطليقة، والصور الفنية الموحية[3] وهذا يعنى أن المرحلة الجديدة، لا تقبل شعر العقاد الذى يغلب عليه الفكر والمنطق، إذ فقد مقدرته على مواكبة التيار الجديد وهو الشعر الغنائى، النابع من الوجدان، المستمد من وراء الوعى، محملا بالصور والظلال والإيقاع، ترفرف أجنحته طليقة من قيد الذهن الواعى، إن هذا الموقف من شعر العقاد، ليدل على اتجاه جديد، وعلى انقلاب كامل فى موقف سيد قطب من شعر العقاد، أستاذه الأول، فما سبب هذا التحول، من التمجيد الذى يكاد يسلم بكل شىء، وقد يخلو من الاعتراض، إلى نبذ معظم شعر العقاد، الذى يَبِينُ فيه عمل العقل، ما سبب هذا التحول!

يحدثنا الناقد أن المدرسة الشعرية الحديثة، ورأسها العقاد ـ ومعه المازنى وشكرى ـ جاءت بمفهوم شعرى نظرى، قام على أساس أن الشعر حقائق شعور وسمات شخصيات وخلجات نفوس، ولما جاءت هذه المدرسة إلى تطبيق هذا المفهوم الصحيح. كانت طاقتها الشعرية أقل من تصورها للشعر، فجاء نتاجها الشعرى فى عمومه ناقص الحرارة، غير

---

(١) مجلة الكتاب ٢/١٩٤٨ ص٢٤٩، وديوان العقاد، جـ١ وحى الأربعين، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ص٤٠٩.

(٢) نفسه ص٢٥٠. وديوان العقاد جـ١ وحى الأربعين، ص٤٠٦-٤٠٧.

(٣) نفسه ص٢٥٠.

مكتمل الشاعرية، وظلت - إلا قليلاً - تمنح من تصورها الواعي للشعر، قبل أن تفيض من شعورها الكامن في الضمير[1] يتحقق لها النجاح في التناول النظري، من حيث يدركها القصور في الممارسة والتطبيق في معظم الأحوال، لأن هذه المدرسة لم تفرق في نتاجها الشعري، بين الفكرة الشعرية، والإحساس الشعري، لأن الفكرة الشعرية لا تغدو شعراً، إلا حين تنبع من باطن الشعور، لا أن توصف من الخارج[2] ولا يشفع لها أن تكون فكرة على حظ من الجمال كبير، وذلك في غيبة الوعي، ومن وراء حدوده فتنثال طليقة من قيده وتحديده، وهو يقصد بهذا العقاد، وإليه ينصرف الذهن، قبل غيره من أعلام المدرسة الحديثة، فيكف تأتي لسيد قطب، أن يأتي بما يناقض اتجاهه الأول، من الولاء المطلق لأستاذه الأول، وتأتي الإجابة "لست أنكر فتنتي فترة طويلة من العمر، بهذه المدرسة كفكرة، وفتنتي بنتاجها الأدبي كشعر، وتأثري بها إلى الحد الذي أنفقت "فيه" شطراً من حياتي، وأنا أقول الشعر لا أفرق بين الفكرة الجميلة التي أعتنقها مذهبًا، والإحساس الشعري الجميل ينبض به شعوري... ولم أجد نفسي إلا منذ عامين اثنين أتنبه إلى الفارق الأصيل بين الفكرة الجميلة، والشعور الجميل، وأجد للشعر مقياسًا آخر غير ما سبق لي أن أحسستُه في نحو خمسة عشر عامًا أو تزيد"[3] وإذا علمنا أن هذا المقال نشر في عام ١٩٤٨، استطعنا أن نتصور حدوث هذا الانقلاب في عام ١٩٤٦، أو ١٩٤٧، أو ربما قبل ذلك بعام، حيث انتقل الشاعر إلى موقف لا يخلو من استقلالية، ومن تمرد على رأس المدرسة التي سار في ركابها تلميذاً مخلصًا، وإننا إذا رجعنًا إلى مجلة الرسالة الصادرة في أواخر عام ١٩٤٤، نجد الناقد يعترف قائلاً: "كانت شخصية العقاد هي الشخصية الوحيدة التي أخشى الفناء فيها، كنتُ أحس بيني وبين نفسي، ولقد ظلت هذه الخشية إلى وقت قريب حينما بت أشعر أنني قد تخلصت، وأنني أنتفع بالعقاد، ولكني لا أقلده، وأن لي طريقًا ألمح معالمه، وأستشرف آفاقه، وأنني أتذوق بحسي، وأنظر بعيني، وأسمع بأذني، وإن كان للعقاد فضل التوجيه في الطريق العام"[4] وهذا يساعد على تحديد بداية اتجاهه الجديد، بأنه

---

(١) مجلة الكاتب ٢/ ١٩٤٨ ص٢٤٨.

(٢) نفسه ص٢٤٨.

(٣) نفسه ص١٤٩.

(٤) الرسالة رقم ٥٩٦، خواطر متساوقة، ٤/ ١٢/ ١٩٤٤ ص١٠٨٧-١٠٨٨.

فى هذه المرحلة أضحى يشفق على نفسه من الذوبان، فى تيار العقاد، منساقًا معه فى تبعية مطلقة، وانتهى إلى نوع من الاستقلال والرشد، لكنه لا ينكر فضل العقاد، ولا يستطيع أن يمحو سريان شىء من أثره فى دمه، وظل هذا الناقد من بعد، ملتزمًا هذا الموقف الأصيل من المجددين لأنهم غلبت عليهم العناية بالفكرة، ولم يأخذوا بطريقة عرض الجزئيات فى التناول الشعرى، ويرى أن الشاعرة العراقية نازك الملائكة، تنحو منحى عرض الجزيئات فى شعرها[١] وحين يتناول ديوان "أنفاس محترقة" للشاعر المصرى محمود أبو الوفا، يقول: "الشاعر ـ محمود أبو الوفا ـ الذى لم نعرفه فى حينه لأننا كنا فى غفلة من إدراك حقيقة الشعر فى ذلك الحين، كنا نتلمس الشعر مخنوقًا فى ركام الفكرة المعتلة الجامدة، أو فى اللفتة الذهنية البراقة"[٢] وهذه مراجعة لمرحلته النقدية الأولى، إذ يبين رفضه لاتجاهه الأول، فى الاحتفال بشعر الفكرة والانحباس فى حدود موقف العقاد من الشعر، مما يصفه بالغفلة، ومن ثم ترتبط المرحلة الوجدانية بالاستقلال والتمرد على مفهوم الشعر لدى العقاد، وهو خلاف جلى، مع أستاذه الأول.

الأصوات الشعرية الجديدة:

إن كان فى مرحلته الأولى، قد بشر بشعر الشباب الذى يتجانس مع اتجاهه النقدى يومئذ، فإنه ينحاز للأصوات الشعرية الشابة فى هذه المرحلة، مادامت مرضية لمقومات مفهوم الشعر، فى المرحلة الجديدة، فإذا قرأ قصيدة فى مجلة الثقافة، للشاعر محمد العلائى، عنوانها "من القاهرة إلى المعرة" كتب عنها: "هى صرخة إنسان مأزوم، وعلى كثرة ما أقرأ من الشعر الآن. . . فقد وجدت فى هذه القصيدة طعما لا أجده فى ذلك الكثير، طعم الصدق. . . فتحركت فى نفسى كل أحاسيس التعاطف لا العطف، برسم صورة للجيل البائس الذى نعيش فيه:

بنو الأوان مسوخ لا كيان لهم ... مرضى القلوب خطيئات لآباء
موتى المشاعر إلا يوم تافهة ... عمى البصائر إلا نحو إقذاء
هدت كيانى بلواهم وحيرنى ... داء التفاهة فى موتى وإحيائى

---

(١) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص٥٩.

(٢) الرسالة رقم ٤٣٩ ١٣/ ٨/ ١٩٥١ ص٩٠٩.

يا أخى تلك مع الأسف صورة بنى الأوان فى قلب كل إنسان، هى صورة شائهة ولكنها الحقيقة[١] يظهر أن القصيدة لاقت هوى فى نفسه، وجاءت موافقة لرأيه الرافض شيوع الانحلال والتخنث، ولاسيما وسط أبناء الطبقة المترفة، فقد انفعل بمعان موافقة لرأيه، لأننا إذا تأملنا القصيدة، وافترضنا توافر عنصر الصدق فى أبياتها، لم نستطع أن ننكر احتفالها بالمعانى، وإهمالها التعبير اللفظى، حتى غلبت عليها النثرية، فالبيت الأول يورد معانيه فى خطابية، وفى كلمتى تفاهة وتافهة نشاز. نستبينه فى تركيب البيتين الآخرين، لأن الشاعر يقدم صرخة مباشرة كما قال الناقد، والمباشرة فى الإفاضة عن الشعور، قد تعنى التضحية ببعض وسائل الفن، مثل الإيماء والرمز، ولأن التلقائية تحتاج فى كثير من الأحيان، إلى تشذيب وصقل، وفى آخر مقالة يقول الناقد "إننى لأود لو تبلغ كلماتى هذه إلى أذنيك، ولو تجاوزهما إلى قلبك، ولو تستطيع أن تنقل إليك اهتزاز نفسى، فتشعر مع البعد ـ بهذا التجاوب معك فى دنياك[٢] دلالة على غاية التعاطف مع النص الشعرى الذى أعجبته معانيه وعفويته.

ولعل استثناءه هذه القصيدة، من بين نتاج شعرى غزير، اطلع عليه فلم يعثر على روح الشعر، دال على قحط شديد مرت به حركة الشعر المصرى، واستمر بعد ذلك، إذ نجده بعد نحو ثلاث سنوات، يكتب أن الشعر فى مصر يعانى أزمة، إذ انقضت سنوات دون أن يصدر ديوان، أو تُكتب قصيدة فى المجلات والصحف، وأنه فى عام واحد ظهرت دواوين مطبوعة لعلى الجندى والجارم ومحمد عبد الغنى حسن، وديوان للملازم مصطفى بهجت بدوى "ابن أحمد عبد الحميد بدوى باشا" دون أن يظهر ديوان شعر واحد يجوز أن يقال له شعر "مما يدل على فساد ذوق الجمهور والسوق معًا، إذ تطبع مثل هذه الأعمال وتظل دواوين شعر كثيرة محرومة من النشر"[٣] وإذا نظرنا إلى شعر الجندى والجارم وعبد الغنى لوجدناه أقرب ما يكون إلى منحى شوقى وحافظ، فهم إذن من "المدرسة القديمة" التى يناصبها العداء، ويرفض كثيرًا من خصائصها، مثل المجاملات والإخوانيات ومدح أصحاب المناصب الكبيرة، وتغلب على شعرائها العناية بالأسلوب، مما يسميه "الأداء

---

(١) الرسالة ١٥/ ٢/ ١٩٤٥ ص٢٤١.

(٢) نفسه ص٣٤١.

(٣) الفكر الجديد ٨/ ١/ ١٩٤٨ ص٢٢.

اللفظى"، وربما كانت إشارته إلى الباشا عم الملازم الشاب، دالة على أثر الملابسات الاجتماعية فى نشر الأعمال الأدبية، وفى نقدها أيضاً.

يلفت النظر إلى أن عنوانات الجارم وحدها، تكفى لأن يفهم القراء كيف يفهم الرجل الشعر، ومن تلك العنوانات التى عقدها لقصائده: مرور عامين على سلسلة اقرأ، إلى مجلة الهلال، انطون الجميل باشا، إلى لطفى السيد باشا، إلى نادى المعلمين[1]، وواضح من تلك العنوانات الاهتمام بالمجاملات وتلبية المناسبات، فلا غرو أن عدّ سيد قطب صدور ديوان الجارم، فضيحة من الفضائح التى تنشرها المطابع فى مصر، وليس هناك إساءة إلى سمعة الشعر أشنع من نشر تلك الدواوين الثلاثة، فى حين يتعطل صدور ديوان حسن كامل الصيرفى، ولو خرج لغدا استثناء[2] وغير خاف أن المطلع على تلك الدواوين، لا يعدم أن يجد فيها شيئًا نافعًا، ولو كان قليلاً، تتوافر فيه الشروط الضرورية للشعر، أو الحد الأدنى منها، وربما كان الشاعر العسكرى الشاب جديراً بكلمة عطف أو تشجيع، وقمينا بشىء من التوجيه، وإن بدا نظمه فاتراً باهتًا، لكن حجب الفرصة عن شعراء آخرين، لم يجدوا سبيلاً إلى نشر دواوينهم، فى حين يحظى ثلاثة من اتجاه شعرى واحد ينشر دواوينهم، هو الذى آلم ناقدنا، وأثار حفيظته أن تحجب الآثار الراقية عن النور، ويتاح للأعمال الهابطة أن تذاع وتنشر، وخاصة أن مفهوم الشعر عنده يستند إلى مقاييس، ليس من السهل إرضاؤها، وقد قصر شعر العقاد عن باعها، مع مكانته فى نفس الناقد.

وعندما يصدر ديوان "أنفاس محترقة" للشاعر محمود أبو الوفا يهلل ناقدنا قائلاً: "فى الجو رائحة شعر، إنها أنفاس محترقة للشاعر الذى لم نعرفه فى حينه، لأننا كنا فى غفلة عن إدراك الشعر فى ذلك الحين، لأن ببغاوات كثيرة قالت لنا: "إن الشعر العظيم لا يكون إلا فى قالب الفكرة واللفتة"[3] وقد سئل ناقدنا مرة، عن انتكاس الشعر الحديث، بعد حافظ وشوقى ومطران، فقال: "ليست هنالك نكسة على الإطلاق... ولست أشك أن البذور الجديدة أنفس قيمة، وأصدق فى تمثيل الشاعرية الحقة، من الأنماط القديمة، ، إنها حين تتم تمامها ستكون أعلى بكثير من تلك الأنماط، ولست أشك أن نماذج مثل فدوى والشابى

---

(١) الفكر الجديد ٨/ ١/ ١٩٤٨ ص٢٢.

(٢) نفسه ص٢٢.

(٣) الرسالة ٤٣٩، ١٣/ ٨/ ١٩٥١ ص٩٠٩.

ونازك تطمئننا على الشعر فى حاضره ومستقبله "[1] إنه يرفض أن يكون هناك انتكاس فى الشعر بعد شوقى وحافظ، ويورد أسماء ثلاثة شعراء، فى معرض التدليل، على ازدهار الحركة الشعرية، وليس من بينهم العقاد الشاعر، ولو تأملنا شعر هؤلاء الشعراء الثلاثة، لوجدنا فيه ميلاً واضحًا إلى الغناء، إن الطابع الوجدانى يغلب على شعرهم، ومن الممكن أن نستشف من تغاضيه عن ذكر العقاد، أن الأصوات الشعرية الجديدة قد تجاوزته، وأنه أضحى تقليديا علاوة على احتفاله بالتفكير المنطقى فى شعره.

إن ناقدنا يشن حملة عنيفة على النماذج التى لا تلائم نظريته النقدية، سواء أكانت من شعر الجيل الجديد، أم من شعر الجيل السابق له.

لأنه يحاكم كل النصوص الشعرية الحديثة إلى مفهومه الخاص عن الشعر، والشعر الرفيع، وما حشده لذلك المفهوم من مقاييس متميزة المعالم، يراعى تطبيقها فى تذوقه، وهو يقول: "آن لنا أن نفهم الشعر على ضوء جديد، بعد اجتيازنا تجارب ومراحل أى أن نفهم الشعر لا على طريقة مدرسة شوقى وحافظ والمنفلوطى ولا على طريقة مدرسة العقاد وشكرى والمازنى، كلتاهما مرحلتان من مراحل التطور قامتا بدورهما فى النهضة، وآن أن يخلفهما فهم للشعر الجديد"[2] إن المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة التى جاءت بعدها، حاملة لواء الثورة عليها باسم التجديد، كلتاهما صارت مرحلة قديمة متخلفة، غدا من الضرورى اطراحها جانبًا، وتجاوزها إلى مستوى أرقى من الشعر، يتمثل هذا المستوى فى مفهوم الشعر الوجدانى الذى خرج به ناقدنا، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم حملته على الدواوين التى طبعت فى تلك الآونة، لأنها من النوع الذى لا ماء فيه، ولأن مفهومه الجديد من الصعب إرضاء مقاييسه.

غير أنه يأنس بديوان أبى الوفاء، ويسبغ الثناء على محمود أبى الوفاء: "الشاعر الذى لم نعرفه فى حينه، لأننا كنا فى غفلة عن إدراك الشعر فى ذلك الحين، كنا نتلمس الشعر مخنوقًا فى ركام الفكرة الجامدة أو فى اللفتة الذهنية البراقة، نقلاً عن الإغريق والرومان المحدثين فى أوروبا، فأما الشعر كما هو مجرد من القوالب، طليق من لمعة الذهن...

---

(١) الاداب البيروتية ٤/ ١٩٥٣ ص٢٥.

(٢) مجلة الكتاب، ٢/ ١٩٤٨ ص٢٤٨.

طلاقة العطر الشذى فهو ما لم تحفل به[1] أى أن الشعر يتحدر من القلب وليس العقل، فينساب حراً غير مقيد بمقولات فكرية، وهو يريد له أن يتحرر أيضًا من تقليد الشعر الأوروبى القديم والحديث، مما نادت به "ببغاوات كثيرة" لا بد أن العقاد على رأس تلك الببغاوات، ومن أولى من العقاد بأن يتبعه ناقدنا، ويحتذى شعره ونقده، فى السنوات السابقة.

وقد وجد فى أبى الوفا خير نموذج للشعر الوجدانى الذى يصدر من القلب "شاعر كله، شاعر يخلص من اصطناع القوالب والأفكار، . . . ويلقانا كما خلقه الله، بلا تكلف ولا تجمّع . . . كما تلقانا الزهرة لتفرغ لدينا عبيرها وعطرها وتمضى"[2]، ومع إقراره بأن بعض شعر أبى الوفا، لا يستحق أن يسمى شعراً، لغلبة الضعف والركاكة عليه، لكنه يعتبر أبا الوفا فى تلقائيته وبساطته ظاهرة فنية كبرى، ظاهرة تستحق الدراسة، وقد أغفلها النقد الذى يعانى غيبوبة، لم تمكنه من متابعة الظواهر الجديدة فى عالم الشعر[3] ونحسب الناقد يعنى شخصه، حين يشير إلى إغفال هذه الظاهرة، ويورد من شعر أبى الوفا "الغنائى المرفرف" هذه الأبيات:

جـــدّدْ لى الأقـــداح	يـــا ســـاقـــى الـــراح
علّـــى أرى فـــى الـــراح	أطـــيـــاف أفـــراحـــى
فـــى مـــزهـــرى ألحـــان	أخـــشـــى أغـــنـــيـــهـــا
أخـــشـــى علـــى الأوتـــار	مـــن هـــول مـــا فـــيـــهـــا
يـــا مـــزهـــر الأقـــدار	غـــنّ بـــهـــا غـــنّ
واشـــرح علـــى الأطـــيـــار	مـــا غـــاب مـــن فـــنّـــى

ليقول عنها: "غناء مطلق لا تربط بينه قافيه واحدة، ولا تربط بينه فكرة جامدة، إنما تربط بينه النغمة المنسابة، نغمة الروح الحزين، العابث المتطلع الأليف الوديع، روح الفراشة

(١) الرسالة رقم ٤٣٩، ١٣/٨/١٩٥١ ص٩٠٩.

(٢) نفسه ص٩١٠.

(٣) نفسه ص٩١٢.

البيضاء، والعصفور الراقص الصدّاح "[1] إن هذا الشعر يلائم ذوق الناقد، ويلبىّ نظريته النقدية، لأنه غناء محض، ينبع من قلب صادق، وبراءة هى بالسذاجة أشبه، لا تشوبه عقلانية الوعى، ولعل الشاعر يضفى على شعره نوعًا من التنسيق، يكفل له قدراً من الأناقة، إذ ليس فى القطعة الطابع الخطابى الذى رأيناه فى قصيدة العلائى، الذى يؤدى المعنى بأى لفظ حتى أن بعض ألفاظه يبدو مستكرها قلقا فى موضعه من البيت. كما أن أبيات القطعة تبدو رشيقة، بسيطة، لا تعمد إلى تبليغ معان عقلية جافة، بل تنقل شعوراً يفيض من الوجدان، وهذا الروح "الغنائى" هو الذى راق الناقد ونال استحسانه، فأطلق على الشاعر عبارة "الشاعر الملهم" وعدّه ظاهرة فنية متميزة.

ولقد عنى قطب بالأصوات الشعرية الجديدة فى مصر، وفى العالم العربى، ومجلة الفكر الجديد، يهتم بالأصوات الجديدة، فيعيد نشر قصائد انتقاها من شعر أبى القاسم الشابى، والتجانى يوسف بشير، ويتيح الفرصة لشعراء شبان ناشراً قصائدهم فى المجلتين، مثل محمد مفتاح الفيتورى من الإسكندرية، وبلند الحيدرى من العراق، كما احتفل بالسياب ونازك الملائكة، ونوه بشعرهما، عند صدور ديوانيهما الأولين، ورحّب بديوان الهوى والشباب لأحمد عبد الغفور عطّار من الحجاز، وديوان الشاطئ المسحور لمحمد عبده غانم من ا ليمن، وقال عنهما "تلك بواكير يقظة فى قلب الجزيرة، ما أجدرها منا بالتحية"[2] غير أنه يقف وقفة خاصة عند الشاعرة العراقية نازك الملائكة لأنها "رائدة كوكبة من الشعراء فى العراق، وفى لبنان، يمثلون فجراً جديداً للشعر العربى، قد لا نقرّ كل اتجاهاته، ولكننا

---

(١) الرسالة رقم ٤٣٩، ١٣/٨/١٩٥١ ص٩١، وانظر ديوان "أنفاس محترقة" فى كتاب "محمود أبو الوفا"، دواوين شعره، ودراسات بأقلام معاصريه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص٨٤.

(٢) الرسالة رقم ٦٩٨، ١٨/١١/١٩٤٦ ص١٢٧٨.

نرى فيه طليعة مبشرة، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة"[1] وفى هذا تفاؤل بمستقبل الشعر العربى، ولا سيما شعر نازك الملائكة، وحين ذهب ناقدنا إلى القول بخلو شعر المدرسة الحديثة من أسلوب عرض الجزئيات فى تناولهم، أورد نماذج لهذا الأسلوب من شعر طاغور وتوماس هاردى، وأضاف إليهما نموذجًا من شعر نازك الملائكة، من ديوان "قرارة الموجة" لأن ذلك النموذج " يفى بما ندعو إليه فى طريقة الأداء. . . تجربة شعورية لم تعشها الشاعرة وحدها، إنما عرضتها لنا حالة حالة، ورمزًا رمزًا، فعشناها معها، وهى مقطوعة تشير إلى الطريق الموحى فى الأداء"[2] وهكذا نالت نازك الملائكة حظًا من رضاء الشاعر، لم نره يمنحه لأحد من الشعراء فى تلك الأيام، إذ وضعها فى مصاف الشعراء العالميين، مع أولئك الشعراء الكبار، وهى مرتبة لم يكن يضع فيها شاعرًا عربيًا قط، وكتب سيد قطب عن ديوان "مرآة نفس " للشاعر الشاب عبد الرحمن بدوى، أنه "نظم بارد تكثر فيه الأخطاء اللغوية، وتختفى من صفحاته الحساسية التعبيرية، ويدل على تفاهة صبيانية وفهاهة فى التفكير والتعبير معًا، وتمنى أن لو كان فى القانون نص يردع مثل هذا الكتاب الذى يحتقر نفسه ويحتقر قراءه أيضًا"[3] وعبد الرحمن بدوى الشاب - يومئذ - شخصية جامعية، تخصص فى الفلسفة، وهو ذو اطلاع واسع على الثقافة الغربية، لمعرفته ببعض اللغات الأوروبية، ويجىء هذا الديوان على هامش مجاله وتخصصه، ولعل زراية سيد قطب بذلك الديوان التى وردت فى نبرة حادة، آتية من أن الديوان محاولة متعثرة وغير ناضجة، تكثر فيها العيوب اللغوية والعروضية، بحيث تنأى عن دنيا الشعر، مع أن الناظم رجل ناضج، ولهذا ثار سيد قطب على هذا التطاول الجرئ كما ثار من قبل على ديوان الملازم مصطفى بهجت بدوى، لأنه فج وضحل، إذ لا يجوز أن ينشر بين الناس، إلا ما هو جدير بأن ينسب إلى الشعر، وتتوافر فيه الشروط الضرورية، وإلا كان فى إذاعته جريمة، يجب أن تواجه بقوة. كما يتصدى لشعر شاعر من شعراء المدرسة القديمة، هو ديوان على الجارم فى طبعته الجديدة، فيجده حافلاً بالصور الميتة المتكلفة، مثل قصيدته الشباب، التى

---

(١) معركة الإسلام والرأسمالية ص١٦.

(٢) النقد الأدبى، دار الكتب العربية، ص٦٠.

(٣) الرسالة رقم ٦٧٤ ٣/ ٦/ ١٩٤٦ ص٦٠٤-٦٠٥.

لا تعثر فيها على ظل أو إشعاع، ويخطر ببال الناقد وهو يقرأ قصيدة الشباب رباعية للخيام في ذكرى الشباب:

طوت يد الأقدار سفر الشباب وصوحّت تلك الغصون الرطاب
وقد شدا طير الصبا واختفى متى أتى يا لهفا أين غاب

ليعلق عليها: "ولكن وى! لمَ أدنس هذا الحرم الفنى المقدس. لمَ أهين الخيام فى عليائه، فأهبط به إلى مجالات الشعوذة وحلقات الحواة؟!"(1) وما أتى بالأبيات المترجمة شعراً من رباعيات الخيام إلا ليتهكم على الجارم، ويثبت هذه السخرية فى تعليقه. وهو ناقد يزن الشعر بمفهومه الخاص، وتؤثر فى أحكامه حساسيته الذاتية للنص، وما يخلعه من مؤثرات على نفسه، فكما رأيناه يفرط فى الثناء على أبى الوفا ونازك وغيرهما ممن أرضوا ذوقه، نجده يصب اللعنات على القصائد التى لا ترضى ذوقه، مثل قصائد الجارم الذى ينتمى إلى اتجاه شعرى مخالف لاتجاه الناقد، ذلك أن ناقدنا يتحدث عن أثر النص الشعرى فى نفسه، ومقدار انطباعه فى مرآته الخاصة، أضف إلى ذلك مزاجه الانفعالى المتطرف، الذى لا يعرف التوسط أو الموقف المحايد فى معظم الأحيان، فلا يستمد آراءه من باطن النص فى كثير من الأحوال وقد ينسب إلى النص ما أحسه هو. إنه ذو مقدرة على الانفعال بالنص، وتذوقه باستشفافه، والانتباه إلى أدق لفتاته، والتعاطف معه، وذلك إذا راق مقاييسه، مثلما يحتد ويجهر بألوان الرفض والقدح، إن وجد النص هابطًا مسفًا فى مرآته.

نقد الغناء المصرى:

من تمام الحديث عن نقد قطب للشعر، أن نلم بموقفه من الغناء المصرى، والمشتغلين بذلك الفن، فهو يرى أن الشعراء الذين ينظمون الأغانى فى مصر، لا ينتمى معظمهم إلى طبقة الشعراء الممتازين، ولا يعرفون من العواطف الإنسانية إلا أسماءها، أما الملحنون فهم علة العلل، لأنهم أفسدوا فطرة المطربين، ومسخوا الأغانى التى خلت من فساد التأليف، مثل أغنية الجندول التى جاءت مائعة(2) وهو يفرق فى شعر الحب بين نوعين، بين التعبير عن الرغبة فى الأنثى، والتسامى على مطالب الجنس، غير أنه يشيع فى الأغانى التعبير عن

---

(1) الرسالة رقم ٦٥٤، ٨/ ١/ ١٩٤٦ ص٢٢. وانظر رباعيات الخيام، ترجمة أحمد رامى ط٥، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦٠، ص٤٤.

(2) صحيفة دار العلوم ٧/ ١٩٤٠ ص٥٤.

النزعات الحيوانية الهابطة فى الإنسان، ناهيك عن أن يكون هتافا للروح[1]، فلا يجد التعبير السليم عن الرغبة الجنسية فضلاً عن تجاوز الجانب الجنسى إلى آفاق الروح. ولأنه مدرك لأثر الغناء فى تربية الشعوب، لأنه أكثر الفنون رواجًا، فقد انتهى إلى الحكم على معظم ما يذاع من أغنيات، بأنه أكبر معول يهدم بناء المجتمع، ويحطم أخلاقه، ويقضى على فضائل الرجل والمرأة معًا[2] لتعبيره عن عواطف منحرفة، وانحصاره فى حاق الشهوة الحيوانية المريضة، ولهذا يرفع صوته مناديًا بحماية الأطفال والمراهقين من الإذاعة التى تنقل الفاحشة إلى بيوتهم، وأنه "لا يزال هناك عذارى ولو قليلات" وعلل إقبال الناس على سماع الأغانى المبتذلة بأن الحيوان الهائج فى كل إنسان، يصاب بالسعار، إذا استمررنا فى هياج سعاره، ولم نرتق به إلى مستوى الآدميين، وإذا استمر هذا الحال، فلا بد أن يأتى اليوم الذى لا يوجد فيه غير هذا السعار[3] وهكذا يحمل على الغناء المصرى، لما فيه من خطر على الأخلاق، وانحراف عن الفطرة، وسعار جنس منحط، لا يليق بالآدميين، مما يدل على متابعته الأغانى، وعكوفه على السماع عكوف الدارس المتذوق الحريص على الأخلاق، الذى يريد للغناء أن يكون متساميًا بالروح، ومعبرًا عن الفطرة الجنسية السليمة.

---

(١) صحيفة دار العلوم ٧/ ١٩٤٠ ص٥٢.

(٢) الرسالة ٢/ ٩/ ١٩٤٠ ص١٣٨٢.

(٣) الرسالة رقم ٦٣١ ٦/ ٨/ ١٩٤٥.

القسم الثالث

نقد الرواية والأقصوصة والمسرحية

١ـ الرواية :

يسمى سيد قطب الرواية "قصة" ورواية "قصصية" ويفرق بينها وبين الشعر، بأن الشعر ينبع من اللحظات الخاصة، الممتازة من الحياة، وأما الرواية فتعبرّ عن جزيئات الحياة وتفصيلاتها، في الحوادث الخارجية، والمشاعر الداخلية التي تحدث في زمان معين [١] وينبه إلى أن الرواية غير محصورة في هذين العنصرين: الحوادث والشخصيات، إذ يأتي في المقدمة، الأسلوب الفني الذي يرتب الحوادث، ويضفي عليها التنسيق، ويخلع الحركة على الشخصيات، فتصح قسماتها، وتجري الحوادث، كما لو كانت تجري في الحياة بلا تكلف[٢] فما الأسلوب الفني أو طريقة العرض، مجرد صياغة لفظية للحوادث الجارية والشخصيات المتصارعة، وإنما نفخ للحياة في العمل الروائي، حتى لا يخرج في صورة جامدة هامدة، وذلك بأن يُحسن تصوير التكوين الداخلي للشخصيات، وحركتها في الخارج، من خلال علاقتها بالحوادث الجارية التي تنتظم في نسق سوي، غير متكلف، يلائم روح الحياة وطبيعتها.

وإن كان الشاعر حراً في الرفرفة والسبحات، يستمد صوراً من وراء الوعي، فالقصّاص غير ذلك، لأن نصيب ما وراء الوعي في عمله محدود، فهو مطالب باليقظة لأنه يتحرك في ميدان الوعي الكامل، وربما جاز لشاعر أن يكتب قصيدة تعبر عن حالة غامضة في شعوره، في حين يجب على القصّاص أن يصور الحوادث، وكأنها تقع في الحياة، والشخصيات كأنها تعيش أمامنا [٣] فلا مناص إذن من الوضوح الذي لا يبقى شيئًا مبهمًا، لأن عالم الرواية يولد في الوعي.

وعنده أن القصة ليست وثيقة نفسية، حتى يصح اصطناع التحليل النفسي، لتفسير شخصية المؤلف، في ضوء "أبطال قصصه" إذ ليس من الضروري أن تكون عواطف شخصيات الرواية مشابهة لعواطف الروائي، ولكن الجوهري في القصة هو أن يكون

---

(١) النقد الأدبي ط: دار الكتب العربية ص٨٦.

(٢) نفسه ص٨٨ـ٨٩.

(٣) نفسه ص٩٣.

المؤلف قادراً على تصور العواطف التى أودعها نفوس أبطاله، وأن يكون قد استحضرها فى نفسه، وانفعل بها على نحو ما، وهو يؤلف روايته [1] فقد يكون فى شخصية ما نصيب من نفس مؤلف الرواية، لكن الروائى يستطيع تخيل مواقف مختلفة، واستحضار أجواء شتى، دون أن تكون ذات صلة بتكوينه النفسى الخاص.

ويفيد المؤلف من اطلاعه على الرواية المترجمة - وهى قوام صلته بالرواية فى الآداب الإنسانية - ليقارنها بالرواية العربية، مصنفًا فن الرواية على أساس تناول الشخصيات والأحداث، فيجد من كتّاب الرواية من يحسن الناحية القصصية، غير أنه لا يحسن رسم الشخصيات أو زمانها، كأندريه جيد فى "الباب الضيق" و "السيمفونية الريفية" وأوسكار وايلد فى " صورة دوريان جراى " ، و "شو" فى "جان دارك" و"تابع الشيطان "، ومن الكتّاب من يضعنا أمام الحياة وجهًا لوجه، بسننها الخالدة وأقدارها، فننتقل من الشخصيات إلى الإنسانية الخالدة المنطبعة فى بصيرة الروائى، كتولستوى فى "البعث" و "توماس هاردى" فى "تس" و "جود" المغامر، ودوستوفسكى فى "المغامر" و "أزاربيا سيف" وابن الطبيعة، هذا هو المستوى الرفيع الأول بلا شك.

ومما نلمسه فى نقده للفن الروائى، أنه متحمس للطابع المصرى يدعو إلى التزامه وتصوير خصائصه، وسرّه أن وجد روايات "تستلهم الطبيعة المصرية الخالصة بروح مصرية خالصة وهذا هو الأهم "أما الموضوع فليس مهمًا أن يكون مصريًا، باستثناء الأساطير وما يشابهها، لأن المراد هو أن يعالج العمل الروائى بروح مصرية، ويرى أن يحيى حقى فى قنديل أم هاشم، ونجيب محفوظ فى خان الخليلى مصريان دمًا ولحمًا وعاطفة وشعوراً فى هذين العملين الرائعين[2] وتلك دعوة إلى توخى السمات الجوهرية للشخصية المصرية فى طرائق التفكير والشعور، ومناحى السلوك، فتنطبع على وجه القصة وتلوّن جوها، بصرف النظر عن موضوع القصة سواء أكان يدور فى مصر أو فى أى بلد غيرها، المهم النكهة المصرية، أو الروح المصرية، اللهم إلا الأساطير وما إليها، فيميل الناقد إلى استلهام الأساطير المصرية فى الرواية.

---

(١) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص٩٣.

(٢) الرسالة ٨٢٨، ١٦/ ٥/ ١٩٤٩ ص٨٥٥.

نجيب محفوظ :

لعله من المهم أن نقف عند نجيب محفوظ لمكانته فى نقد سيد قطب الذى عنى به، وأحسن استقباله منذ أن أطل بوجهه على الحياة الأدبية فى روايته الأولى " كفاح طيبة " عام ١٩٤٤، التى تمنى ناقدنا يومها، أن لو كان الأمر فى يده، ليطبع آلاف النسخ من هذه الرواية، لتكون فى يد كل شاب، ولتدخل كل البيوت، وأن كاتبها يستحق التكريم والإجلال (١) ولا ينشأ هذا التقدير عن صداقة شخصية متينة الأواصر بين الناقد والروائى الناشئ، حتى يمكن أن يقال إن هناك تأثيراً من خارج العمل الأدبى، أملى على الناقد ثناء وإشادة، من باب التعصب، أو رعاية المودة، بل يصدر فى كل أولئك عن اقتناع بقيمة الرواية، وموهبة الروائى، ولم يكن أى من الرجلين قد التقى بالآخر، أو تعرف إليه، حتى صدرت الرواية، وكتب الناقد مقاله عنها، وهو لا يدعى أن نجيب محفوظ قد بلغ القمة الفنية فى روايته الأولى، "فهذا شىء آخر لم يتهيأ بعد" وإن كان يقيم وزنًا كبيراً لتحقيق هدف قومى "فإذا استطاع فنان، أن يحقق هذا الهدف، دون المساس بالطابع الإنسانى، والطابع الفنى، وبلا تزوير فى المواقف والعواطف أو فى وقائع التاريخ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد" (٢) إذن فإن دعوته إلى إذاعة الرواية، وتكريم كاتبها، لا تصدر عن خصائصها الفنية فحسب بل يأتى مقارنا لها أمر آخر، هو تحقيق هدف قومى، أو بالأحرى هدف وطنى "مصرى" ذلك أن نجيب محفوظ يستوحى فى "كفاح طيبة" أسطورة مصرية فرعونية، ويلتزم الأمانة فى المحافظة على الحقائق التاريخية المجردة، وإلى هذا السبب يرجع تهليله وإعجابه ولعل الموضوع استهواه أكثر من الأداء الفنى، الذى يشهد الناقد على أنه دون القمة، وتلك أولى خطوات الروائى الشاب، فلما أصدر نجيب محفوظ عمله الروائى الثانى، نهض سيد قطب وحمل على نقاد الأدب فى مقال ضاف، لأنهم أغفلوا التنبه إلى هذه الرواية، وتغاضوا عنها، فيقول: "تمر هذه الرواية القصصية دون أن تثير ضجة . . . لأن كاتبها مؤلف شاب لقد كان توفيق الحكيم قبل خمسة عشر عامًا مؤلفًا شابًا، عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية "أهل الكهف" فتلقاها طه حسين بفرقعة هائلة كانت هى مولد "توفيق" الأدبى، ولم يمنع كونه فى ذلك الحين شابًا، من إثارة ضجة حوله، و "القاهرة

(١) الرسالة رقم ٥٨٧، ٢/ ١٠/ ١٩٤٤ ص٨٩٢.

(٢) نفسه ص٨٩٢.

الجديدة" شأنها شأن "خان الخليلى" للمؤلف نفسه، لا تقل أهمية فى عالم الرواية القصصية فى الأدب العربى عن شأن أهل الكهف وشهر زاد للحكيم فى عالم الرواية التمثيلية[1] ويظهر أن هذه الرواية، أو الرواية القصصية كما يسميها، التى صدرت بعد كفاح طيبة تعتبر علامة صعود الروائى الشاب إلى أعلى، فى سلم النضج الفنى، وهو حين ينوه بشأن الروائى الشاب، وبراعته فى فن الرواية، يقرنه بالحكيم، ولكنه لا يورد كفاح طيبة مع ما ذكر من عمل ناضج، ثم يكتب عن رواية خان الخليلى، فيلخص محتواها فى إيجاز، لنعرف أنها تدور إبان الحرب العالمية الثانية، فى مدينة القاهرة التى كانت الغارات تجتاحها، ونعرف أن المؤلف يعرض روايته فى "لوحات بسيطة صادقة" لكن معمارها الفنى متماسك فى هدوء، فليس فيها "صخب وضجيج ولا بريق، إنها تخلو من الالتماعات الذهنية والأفكار، ليس فيها لافتة واحدة من اللافتات التى تستوقف النظر، ومحيطها ذاته عادى[2] وهذا المنحى الهادئ الخالى من الالتماعات الذهنية الذى يميل إليه، إنما يذكرنا بموقفه الذى ينبذ شعر الفكر المجرد، ويستملح الشعر الذى ينساب فيضًا وجدانيًا من القلب، وليس من العقل الواعى، فكأن بين هذا المنحى فى الرواية، وذاك الشعر المفضّل عند الناقد واشجة وآصرة حميمة. فكما أن هذه الرواية التى تستحق "صفحة خاصة فى سجل القصة المصرية" تعالج موضوعها فى بساطة وعمق، مقدمة لوحات حية للقاهرة فى أيام الحرب، وتأتى قيمتها وأحقيتها للإشادة من "أنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات، نستطيع أن نقدمه ـ مع قوميته الخاصة ـ على المائدة العالمية، فلا يفقد طابعه . . . فى الوقت الذى يؤدى "فيه" رسالته الإنسانية ويحمل الطابع الإنسانى[3] فإن كان للموضوع فضل فى مكانة "كفاح طيبة" فإن من أكبر حسنات هذه الرواية "خان الخليلى" موقفها المعين من موضوعها، بما تحقق فيها من روح مصرية، سبق أن دعا إليها ناقدنا، فوجدها هنا تحمل السمات المصرية المحلية، التى تميزها عن غيرها من سمات الآداب الإنسانية، وتؤهلها للظفر بموقع حسن فى الأدب العالمى، وبهذا الطابع يتهيأ للأدب المصرى مشاركة إيجابية فى الأدب العالمى، لأن هذه الرواية مع محليتها، غنية

---

(١) الرسالة رقم ٧٠٤، ٣٠/ ١٢/ ١٩٤٦ص١٤٤٠.

(٢) نفسه ص١٣٦٩، وكتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٧٢.

(٣) الرسالة رقم ٦٥٠، ٧/ ١٢/ ١٩٤٥ ص١٣٦٤، وكتب وشخصيات ص١٧١.

بالطابع الإنسانى، غير محصورة فى حدود إقليمية ضيقة، ويرى أن طابع "الروح المصرية" أو "القومية المصرية" ظاهرة حديثة فى الأدب المصرى، لم تبرز إلا فى أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين، وهو طابع أشد ما يكون بروزاً فى الرواية، ولهذا أضحى من واجب النقد، أن يجل هذه الخطوة ويزكيها[١] لأنها من صميم البيئة المصرية، ثم يعمد إلى موازنة "خان الخليلى" بعمل أدبى آخر، فيه أمشاج من الروح المصرية، هو "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، ليجد أن عودة الروح تحتشد بظلال فرنسية كثيرة، وأن الالتماعات الذهنية والقضايا الفكرية تغلب عليها، أما خان الخليلى، فإن الملامح المصرية أوضح فيها وأقوى، وفيها بساطة الحياة، ودقة التحليل، وقد نجت من الاستطرادات الطويلة فى عودة الروح، فكل نقط الدائرة فيها، مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل[٢] وهذه الموازنة تنطوى على حكم هو تفضيل خان الخليلى على عودة الروح، ويكفى لفوز خان الخليلى بالتقدمة، أن تتوافر فيها الملامح المصرية الأصيلة التى يستملحها الناقد، لأن إثباته وجود شوائب من الظلال الفرنسية فى عودة الروح كاف لتبخيس قدرها، وصرف نظره عن الحكم لها بالغلبة، لأن الظلال الفرنسية، شوائب أجنبية، تنافى بروز الروح المصرية، كما أن ما نسبه إلى البناء الفنى لخان الخليلى من خصائص إيجابية، يجعلها متفوقة على عودة الروح التى تبرز فيها "الالتماعات الذهنية والقضايا الفكرية" مما يكفى لا زورار الناقد وتجافيه عنها، وقد راقته الأخرى لتخلصها من هذا العيب.

وفى ختام حديثه يوجه النصيحة إلى نجيب محفوظ، آملا ألا يكون صدى ثنائه باعثًا للغرور فى نفس المؤلف الشاب "المرجو - فى اعتقادى - لأن يكون قصاص مصر فى القصة الطويلة"[٣] وهذا دال على تفاؤل ركين بمستقبل الأديب الشاب، وإدراك نفاذ لموهبته ومقدرته، وجدارته بأن يكون شيئًا عظيمًا، ولا شك أن الأيام قد أثبتت صدق ذلك التبشير، إذ تحقق ما شامه ناقدنا وتوقع حدوثه، فصار الروائى شيئًا، وأضحى روائى مصر الأول بلا منازع، وإن نجيب محفوظ نفسه ليعترف بفضل سيد قطب عليه، فيقول: "أول ناقدين كتبا عن مؤلفاتى فى مجلة الرسالة هما سيد قطب وأنور المعداوى، فقد كان لهما

---

(١) الرسالة ٧/ ١٢/ ١٩٤٥ ص١٣٦٤ وكتب وشخصيات ص١٧٢.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٧٧.

(٣) الرسالة رقم ٦٥٠، ١٧/ ١٢/ ١٩٤٥ ص١٣٦٥ وكتب وشخصيات ص١٧٧.

الفضل فى انتزاعى من الظلام إلى النور"[1] غير أن سيد قطب سابق للمعداوى وغيره، فى تناول الأعمال الأولى لنجيب، وكان يأخذ على النقد الأدبى إهماله المؤلف الشاب نجيب محفوظ، وقد عرض ناقدنا لكفاح طيبة فى مجلة الرسالة ٢/ ١٠/ ١٩٤٤، ثم خان الخليلى فى الرسالة أيضًا ١٧/ ١٢/ ١٩٤٥، يجىء من بعده ثروت أباظة فى الرسالة ٩/ ١/ ١٩٤٦، فى مقال عن القاهرة الجديدة، ثم يجىء المعداوى بعدهما، بعد عامين.

٢ـ الأقصوصة :

يطلق على القصة القصيرة بدلالتها الحاضرة مصطلح أقصوصة، ويرى أنها ليست "قصة قصيرة" وأن إطلاق هذه التسمية عليها لتطابق المصطلح الإنجليزى Short Story قد يوجد شيئًا من اللبس،[2] وقد التزم فى كتاباته استخدام "الأقصوصة". ومن خصائص الأقصوصة عنده، أنها تستطيع أن تبلغ بالإيجاز والتركيز الشديدين، ما تبلغة القصيدة، فتصل بالنفس إلى شعور مطلق مبهم، تنسى فيه أحداثها الجزئية، مثلما يكون فى المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى، ويتحدث عن تجربته الخاصة فى "تذوق الأقصوصة"، مازلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل، كلما تذكرت أقصوصة "رجل البحر لما نهود" فى مجموعة الدب الفرنسى للزيات، و "دفن روجر مالقن لنثايثيل هوثورن " فى مجموعة "مختارات من الأدب الإنجليزى" للمازنى، و "حارس المنارة لسينكوفر" فى مجموعة "الخطايا السبع " لعلى أدهم أو "الأحمر لسومرست موم " فى مجموعة "أمطار للسيدة أمينة السعيد"، أو "رسالة من امرأة مجهولة" "لزفيايج "، وليرضى امرأته لتوماس هاردى فى مجموعة "سخريات صغيرة" "لمحمد قطب "، ومن هذا الاتجاه فى اللغة العربية، قنديل أم هاشم ليحيى حقى، و "وسوسة الشياطين لعبد الحميد جودة السحار"، وهى حالات شعورية ترتفع إلى مستوى أرفع الحالات التى خالجتنى وأنا أقرأ لكبار الشعراء[3] فكما

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون، لفؤاد دوارة، كتاب الهلال، وقد قابلنا نجيب محفوظ فى الإسكندرية يوم ٢٠/ ٧/ ١٩٧٩، فأكد هذا القول ووثقه، وبمجرد أن نال جائزة نوبل قال: يرجع الفضل إلى سيد قطب الناقد أولاً.

(٢) النقد الأدبى ط : دار الكتب العربية ص٩٤، واستدل بصنع عبد الحميد جودة السحار فى مقدمته لكتابه "همزات الشياطين ".

(٣) النقد الأدبى ص٩٦.

اعتمد على النصوص الشعرية والروائية المترجمة، فها هو أيضًا يعتمد على النصوص المترجمة للأقصوصة التى تعرض شريحة من الحياة، فى أسلوب نثرى، ولكنها قد تظفر بروح شعرية، فيكون لها تأثير مماثل لتأثير الشعر فى أرفع نماذجه التى يكتبها "كبار الشعراء" من العالمين، أمثال طاغور وهاردى والخيام، فتجئ فيضًا شعوريًا يطلعنًا على لحظات تصيب الجوهر الكلى الخالد فى الحياة، وترتقى بأرواحنا، ويُدرج مع أولئك الكتاب العالمين كتابًا مصريين. وإن كانت الرواية ذات صلة ونسب بالوعى، لامجال فيها للغموض، وكان الشعر يستمد من وراء الوعى، ويقبل الرمز والغموض، فإن الأقصوصة، ومجالها الأساسى الوعى والحياة العادية، يمكن أن يكون فيها نصيب للغموض، وهذا يعنى إمكان استمدادها من وراء الوعى، وقابليتها للتعبير عن اللحظات الخاصة فى الحياة، عندما تبلغ أرفع مستوياتها، إذ تقترب من الشعر، وتثير مشاعر وخوالج مماثلة للمشاعر والخوالج الناشئة عن الشعر والشعر الرفيع، وهذا الرأى وليد تذوقه الخاص، لأقاصيص مترجمة إلى العربية، ضمّ إليها أقصوصتين لكاتبين مصريين.

لقد تناول بالنقد طائفة من كتاب الأقصوصة، وعلى رأسهم يحيى حقى فى قنديل أم هاشم، تلك الأقصوصة التى وجد فيها ثمرة من نوع جديد: "ثمرة حلوة ناضجة عبقرية، وكانت البذرة فى "عصفور من الشرق "و "عودة الروح "، وهذه الثمرة هى "الروح المصرية الصميمة". . . التى لا تجد من ينتفع بها فى فنه إلا قليلاً، هذه هى تطل كما فى أعماقها من قنديل أم هاشم. . . من خلال اللمسات السريعة الرشيقة الموحية. . . ومعها الحيوية والفن والشاعرية"[1] أى النزعة إلى إبراز القومية المصرية فى الأدب، التى اهتز لها من قبل عند نجيب محفوظ، وبعد أن يقابل البذرة بالثمرة، ينتهى إلى أن عصفور من الشرق فيها صراع بين روح الشرق وروح الغرب، يظهر فى خطرات ذهنية، وهو يتبدّى فى خلجات نفسية وحركات فى قنديل أم هاشم، حيث يجد "حياة من اللحم والدم والخلجات "[2] إذن قنديل أم هاشم، خطوة متقدمة، لأن فى تكوينه عمقًا وحيوية، كما خصّه بعلامات الحياة "اللحم والدم " مما يمكن أن يعنى حجبها من قبل عن شعر الفكرة الباردة، فهو خال من اللحم والدم، ومن هنا نعلم أن الحكيم غير مقدم عنده فى الرواية والأقصوصة، لأن خان الخليلى

(١) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٩١.

(٢) نفسه ص٢٠١.

وقنديل أم هاشم هما "العملان البارزان فى تصوير البيئة المصرية"... ولكل طريقة، فعند حقى سرعة اللمسات، وشاعرية التصورات، وعند نجيب هدوء اللمسة وثبات الريشة، ويرى أن قنديل أم هاشم يرتقى إلى مستوى قصيدة من الشعر المنثور، من أروع ما يعرفه الشعر المنثور والمنظوم.[1] فيجمع بينهما فى قرن، لصدورهما عن الطابع المصرى الصميم، وإذا كان الناقد قد فضلّ الشعر المترجم إلى العربية نثراً على الشعر العربى الأصيل، فها هو يرتقى بقطعة من النثر إلى مصاف أرفع أنواع الشعر، منظوماً فى قصيدة أو فى قصيدة نثر، مما يعنى أن الشعر فى عرفه روح، ولا ينحصر فى نسق الكلام الذى يكون على إيقاع خاص فتكون الأقصوصة قصيدة من الشعر المنثور.

ويقرر أن يحيى حقى النابغه الموهوب كسول، لا يحرص على المثابرة، مثل تيمور الذى يكتب كثيراً، فيتسنى له الوقوع على بعض شىء حسن، فى حين يغلب الإهمال والكسل على يحيى[2] ولهذا شاع صيت محمود تيمور يومئذ، وأصاب شهرة، وخمد ذكر يحيى حقى، مع أنه أحسن منه موهبة، وأرقى فنا، لما يعروه من عزوف عن الكتابة، وانقطاع عن النشر، على نفاسة ما يكتب. لا ينكر الناقد مكانة تيمور فى ريادة فن الأقصوصة، لكن لا ينبغى أن يُمنح قيمة أكبر من حظ أعماله من الناحية الفنية البحتة، وقد كان حريًا بالمكانة التى ينسبها إليه بعض النقاد، لو أتيح له أن يثبت الحياة فى أقاصيصه[3] وهذا عيب واضح يضعف حجة من يضفون على تيمور عظمة وقيمة فنية كبيرة، ويخيل إلى ناقدنا وهو يقرأ أقاصيص تيمور أنه يتجول فى متحف الشمع، فما أشد مشابهة شخصياته لتماثيل الشمع، لأنها جامدة لا ترى الحياة فى كيانها، ومتكلفة متعمّلة، حتى أنها إذا انفعلت، بعدت عن الطبيعة الإنسانية البسيطة،[4] ومع أن شخصياته محلية "مصرية" لكنها تبدو رتيبة، لا تصلح نماذج إنسانية، كما يجد صعوبة شديدة فى تعيين مذهب تيمور فيحار هل يسلكه مع المويلحى أو الحكيم، كما أنه ليس بكاتب ناشئ يجوز حثه على التركيز، ونتوقع منه النضج والارتقاء، وإن نسب إليه الإفادة من التحليل النفسى، فإنه لم ينتفع به، بل أفسد أعماله

---

(١) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٩١ .

(٢) نفسه ص١٩٠ .

(٣) الرسالة رقم ٥٨٥ ، ١٨/ ٩/ ١٩٤٤ ص٨٦٨ وكتب وشخصيات ص١٨٥ .

(٤) نفسه ص١٨٥ .

في غالب الأحيان[1] إنه ليس من الناشئة الذين يسيرون في بداية الطريق، ولا يمت بصلة إلى الناضجين الذين بلغوا سن الرشد، وإن كان من رواد هذا الفن.

أما عبد الحميد جودة السحار، فقد سبق أن تناول قطب كتابه "الوظيفة" في مقال أثبت له المقدرة على التصوير السريع، وهو مجال إبداعه، إذ يفتن في تسجيل الحركة النفسية والحسية، موشاة بروح السخرية[2] ويأخذ عليه بعض العيوب في نسيجه الفني، ولكن ما أن ظهرت مجموعة أقاصيص للسحار سماها: "وسوسة الشياطين" وهو اسم أقصوصة في تلك المجموع، حتى هرع سيد قطب إلى الثناء عليها، واعتبرها مفاجأة له، وقفزة هائلة في نتاج الكاتب "إن الشقة بينها وبين جميع أعمال المؤلف الشاب بعيدة، فهي وثبة واسعة المدى، لا بالقياس إلى جميع أعماله، بل بالقياس إلى أقصى ما كان يتوقعه الناقد لهذه الأعمال "[3] أي أنه تفوق على نفسه، وتجاوز الحد الذي كان مقدراً لمقدرته أن تصله في أحسن الأحوال، وهي تقع في ثلاثين صفحة، وهي بلا ريب أفضل ما في المجموعة، لأنها فذة بارعة، وقد قادته هذه المفاجأة الكاملة إلى مراجعة الأقاصيص في مكتبته التي تكاد تضم كل ما ألف بالعربية أو نقل إليها، فوجد أنها تتفوق على كل ما ألف بالعربية إلا قنديل أم هاشم، أما إذا قيست بما ترجم إلى العربية فتقف: "رافعة الرأس مع أعظم ما أعجبت به في هذه المجموعة، ترتفع على معظمه، وتساوي أقله، وتنحني أمام عدد صغير جداً لا يبلغ عشر أقاصيص من حوالي المائتين "[4] إنها ليست أحسن أعمال السحار فحسب، بل تتآزر مع قنديل أم هاشم في التفوق على كل الإسهام العربي في هذا المجال، وترتقي إلى المستوى العالمي، بل تتفوق على معظم ما قرأ ناقدنا من أقاصيص مترجمة، نالت إعجابه، وأرضت ذوقه.

حبيب الزحلاوي، مؤلف مجموعة أقاصيص سماها "شعاب قلب " عدها ناقدنا من أفضل المجموعات التي ظهرت في اللغة العربية، لدلالتها على طبيعة قصّاص، وقلب إنسان، وقسط من الشاعرية في الإحساس بالخلجات النفسية[5] وتلك من الشرائط

(١) الرسالة رقم ٥٨٥، ١٨/ ٩/ ١٩٤٤ ص٨٦٨.

(٢) الرسالة رقم ٦٠٣، ٢٢/ ١/ ١٩٤٥ ص٨٤.

(٣) كتب وشخصيات ص٢٠٣.

(٤) نفسه ص٢٠٣.

(٥) الرسالة رقم ٥٩١، ٣/ ١٠/ ١٩٤٤ ص٩٧٢.

الضرورية لكل قصّاص، ثم يأخذ عليه طغيان التوجيهات الفكرية على الحوادث والانفعالات النفسية، لأن الأقصوصة مثل الشعر، تقترب من الحسن والإبداع كلما بعدت عن العقل الواعى، ويشير إلى علاقة المجموعة ببيئتها المحلية فى لبنان، فتحمل قبسًا من إشعاع تلك البيئة[١] وفى هذا تنبه إلى قيمة الملامح المميزة لكل إقليم، فكما يريد للروح المصرية أن تبرز، لا يمانع فى أن يحمل لكل أدب آخر سمات بيئته أو روحها. وحين يتناول محمود البدوى ومجموعته "الذئاب الجائعة" يجده قصاصًا من لون جديد، يلازم شخصياته جوع حسى ومعنوى، وتفزّع مستمر، ويدعوه إلى توخى البساطة فى رسم الشخصيات، فلا يدع بعض الشخصيات تعبر عن مشاعرها فى مستوى دقيق من التحليل، وفى أسلوب رفيع من الكلام، مع أن تلك الشخصيات من اللصوص والعمال، فكان حريا أن يدعهم يعبرون بالحركة والعمل[٢]، ومن التكلف أن يضع الكاتب على ألسنة شخصياته ما هو أعلى من مستواها الثقافى والاجتماعى، وعليه أن يحاول الاقتراب من مستواها، مثلما هو الحال فى الحياة.

وهكذا يقرن ناقدنا الأقصوصة بالشعر حين ترتقى إلى أعلى مستوياتها، ويتصدى لنقد المساهمات المقدمة فى هذا المجال وتقويمها، ويعثر من بينها على نموذجين، بلغا المستوى العالمى.

٣ـ المسرحية:

فرّق قطب بين نوعين من المسرحيات ـ ويسميها التمثيليات ـ نوع أطلق عليه التمثيلية، وهو يدور فى رقعة محدودة من الأرض، ويعالج موضوعات واقعية، أما النوع الثانى فيسميه "التمثيلية الفكرية"، لأنها تستعيض بالفكرة عن الشخصية، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية، مخلة بشرطين أساسيين فى تكوين المسرحية، وهما الواقعية والحركة قوام كل مسرحية، ولهذا أخفقت مسرحيات توفيق الحكيم على المسرح المصرى، وليس سبب ذلك الإخراج، بل هو كامن فى المسرحيات، بخروجها عن ميدانها الطبيعى الأصيل فى غالب الأحوال، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير المسرحى وهى أدوات مشتركة

(١) الرسالة ٣/ ١٠/ ١٩٤٤ ص٩٧٢.

(٢) الرسالة رقم ٥٩٣، ١٧/ ١١/ ١٩٤٤ ص١٠١١.

من اللفظ والممثل والمسرح والمشاهدين "النظارة" مع أن لها قيمتها الأدبية المطلقة، من حيث أنها تقرأ ولا تمثل على المسرح[1] وبهذا تكون التمثيلية الفكرية أو الرمزية، بعيدة عن الواقع بعدا أضرّ بقابليتها لأن تخرج على المسرح، وليست غلبة الطابع الفكرى بمانعة من تقديم المسرحية على المسرح، وملاقاتها قدراً من النجاح، وإن تطلبت نوعًا خاصًا من المشاهدين وربما عزا فشل التقديم على المسرح إلى فشل الإخراج أكثر من قصره على توافر مقومات الفشل فى صلب النص، وهو ما يمكن معالجته، بتشذيب النص المقروء عرضة للحذف والتغيير، ليلائم متطلبات الحركة المسرحية، ومع إيماننا بأهمية النقد التطبيقى الذى يربط النص المسرحى بإخراجه على الخشبة، إلا أنه خير لقطب أن ينحصر فى مجاله، وهو قراءة النصوص المجردة.

ويعرض لمجموعة مسرحية فى كتاب عنوانه "سارق النار" استوحاها "خليل هنداوى" من الأساطير الإغريقية، ويرى سيد قطب أن المسرحية التى حملت المجموعة كلها اسمها "سارق النار" هى أفضل ما فى تلك المجموعة، لأن فيها "لمسات حوار موحية، ورائحة نضج تشم فى ذلك الحوار، وومضات ذهنية، وتحليقات فكرية، وإشراقات وجدانية"[2] فيتذوق النص المسرحى كما يتذوق القصيدة الشعرية، ثم يوازنه بتوفيق الحكيم فيقول: "لا تزال الريشة فى يد هنداوى ترتجف، ولا تزال تنقصها الجرأة الحاسمة والحركة المتمكنة"[3] ليصدر من عقد الموازنة حكمًا بتفضيل أحد عنصريها، جريًا على عادته فى إصدار الأحكام، فيجد هنداوى ما يزال غضًا، لم يقو عوده بعد، فهو أقصر قامة وباعا من الحكيم، والحكيم يومئذ كاتب متمكن راسخ القدم فى مجاله، تجاوز الأربعين، لا يقاس بكاتب ناشئ. ويعرض لنص "مسرحية شيلوك" لعلى أحمد باكثير، التى تتناول قضية فلسطين لأنها عمل أدبى جاء فى وقته، وقد نظر إلى مكانتها بين كل الأعمال المسرحية التى كتبها باكثير، "ليست أحسن أعمال باكثير، ولكنها من الجهة الأخرى تعد أكبر عمل أدبى تصدّى لقضية فلسطين من نشأتها إلى اليوم... إنها تقرير حى عن هذه المأساة ولست أشك

(١) النقد الأدبى ط: دار الكتب العربية ص١٠١.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٦٩.

(٣) نفسه ص١٥٧.

أنها تقدم لقضية فلسطين أعظم خدمة فى طوق عمل أدبى واحد أن يقدمها" (١) فالقيمة إذن فى موضوعها، وليس لمستواها الفنى وطريقتها فى الأداء، ولا يخفى اختلاف قطب مع "شيلوك الجديد" فى أمر واحد، هو "ثقة باكثير بشىء اسمه الضمير البريطانى أو الضمير الغربى، وأنا أخشى هذه الثقة على قضية فلسطين كما أخشاها على جميع البلاد العربية، ليس للسياسة البريطانية وليس للعالم الغربى شرف "(٢) وهذا الاعتراض يتجاوز الجانب الفنى إلى مؤدى المسرحية، لموقفها من الإنجليز الذى لا يتجانس مع موقف قطب، الذى صار يولى القضايا الاجتماعية والسياسية قدراً كبيراً من اهتمامه، واتخذ موقفاً معادياً للدول الأوروبية الاستعمارية، خاصة فرنسا وإنجلترا، وأعلن الحرب على العالم الغربى، فأضحى ناقماً على أولئك، لا يتوقع منهم جميعاً خيراً أو نفعاً.

ولعله من المهم أن نشير هنا إلى احتفاء قطب بالمسرح الشعرى عند عزيز أباظة، وهو حين يقارن مسرحية "قيس ولبنى" لعزيز أباظة بمسرحية "مجنون ليلى" لشوقى يحس بالفارق الهائل بين الحياة الحارة والصدق الطبيعى فى "قيس ولبنى" والموت البارد والتلفيق المتهافت فى "مجنون ليلى" من ناحية رسم الشخصيات وإجراء الحوادث والعرض الفنى(٣) وبين أنه يقدم مسرحية عزيز أباظة على رصيفاتها، معتمداً على تذوقه الشخصى للمسرحيتين، وأثرهما على نفسه، وربما تأثر بموقفه الثابت من شوقى، وإن كان يلتمس له العذر فى تفوق أباظة عليه، يقول ناقدنا: "شوقى كان يطوّع اللغة لفن جديد عليها، فكان عمله هو عمل المبتدئ. . . فأما حين ننسبه إلى عمل ناضج من الوجهة الفنية، كالعمل الذى قام به عزيز أباظة، فى قيس ولبنى، فإننا نشعر بالفارق العظيم بين العملين من الوجهة الفنية الصحيحة"(٤) فيحفظ لشوقى حقه فى الريادة، وتمهيد الطريق لمن جاء بعده، ولكن المسرحية الشعرية بلغت نضجها على يد لاحقيه مثل عزيز أباظة، والحق أن مساهمة أحمد شوقى فى المسرح الشعرى، مجهود عظيم، إذ ولج باباً لم يطرقه الأدباء الذين جاءوا من بعده وثاروا عليه، وكانوا شديدين عليه، وحين أخرج عزيز أباظة مسرحيته التالية العباسة

(١) الرسالة رقم ٦٣٥، ٢١/١/١٩٤٩ ص٧٣.

(٢) نفسه ص٧٣.

(٣) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص١٥١.

(٤) نفسه ص١٥١.

قال ناقدنا : "إن العباسة متفوقة على سابقتها "قيس ولبنى" وعلى كل نظائرها فى اللغة العربية"[١] وإن كانت سابقتها متفوقة على مسرحية شوقى، فإنها قد تجاوزتها، وتجاوزت كل ما تحقق فى مجال المسرح الشعرى، وبهذا ينعقد لعزيز أباظة لواء المسرح الشعرى، فى مستواه الناضج، وعنفوان تألقه.

توفيق الحكيم:

يزعم سيد قطب أن الضجة التى أثارها طه حسين حول مسرحية الحكيم المسماة "أهل الكهف، فى عام ١٩٣٥" مبعثها ملابسات شخصية أحاطت بالموضوع "ليس هذا أوان الحديث عنها[٢] غير أنه لم يفصل القول فى هذه الملابسات التى كمنت وراء الضجة"، وكانت سببًا فى شهرة الحكيم وذيوع ذكره، كما لم يعد ناقدنا إلى توضيح هذه القضية وإيفائها حقها من التبيين، ومن الممكن أن نفهم من هذه الإشارة، كمون دوافع خارج النص، دوافع غير موضوعية، أملت الضجة وأثرت فى كتابة طه حسين.

ويعرض قطب لما خلعه طه حسين من ريادة على الحكيم، إذ جعله فاتحًا فصلاً جديدًا فى الأدب العربى، "إنما كان الجديد الذى له قيمة فنية حقيقية فى عمل توفيق، هو الانتفاع بالأساطير فى عمل فنى له قيمة أدبية مع التقدم الواضح فى طريقة الحوار وسبكه وجريانه"[٣] فالفصل مفتوح من قبل، فلا سبق للحكيم، إنما هو طور متقدّم، خطا بالمسرحية إلى الأمام، نحو النضج الفنى، ويرد فى رسالة وجهها إلى الحكيم على صفحات مجلة الرسالة "إن التاريخ لن ينسى لك دورك الأساسى الذى قمت به فى وضع القالب الفنى للمرة الأولى، فى تاريخ الأدب العربى للرواية التمثيلية، على أساس فنى صحيح وإلا فإن محاولات كثيرة قد سبقتك لوضع هذا القالب"[٤] فهو ليس أول من كتب المسرحية الحديثة، ولا هو أول من حاول القالب الفنى، فقد سبقته محاولات، كان نصيبها من تحقيق

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص١٥٦.

(٢) نفسه ص١٣٠.

(٣) الرسالة رقم ٨٠٧، ٣٠/ ١٢/ ١٩٤٨ ص١٤٤٠.

(٤) الرسالة رقم ٨٢٧، ٩/ ٥/ ١٩٤٩، "إلى الأستاذ توفيق الحكيم" ص٨٢٣. وكان الحكيم قد أرسل مجموعة من كتبه الجديدة إلى سيد قطب الذى كان مبعوثًا فى أمريكا.

النجاح فى الأداء الفنى قليلاً محدوداً. فتهيأ له من بعدهم أن يبلغ بالقالب الفنى سن الرشد، ومن رأى قطب أن كتاب "يوميات نائب فى الأرياف" الذى لم يحظ بالاستقبال الكبير الذى رافق صدور أهل الكهف، وهو الكتاب الأول للحكيم فى موضوعه الإنسانى، وفى طريقته الفنية معًا[1] وهذه موازنة ـ على طريقة الناقد ـ بين عملين أدبيين، لمؤلف واحد، وقد دأب على عقد الموازنة بين أعمال الكاتب الواحد، وربما كان من دوافع الموازنة، وأسباب الحكم، ما قد يكون للموضوع الإنسانى هذا من ملامح مصرية صميمة، ويظهر أن ناقدنا يرى أن الرواية والمسرحية هما مجال الإسهام الحقيقى للحكيم، لأن كتاباته الأخرى لا تعدو أن تكون مذكرات تفسيرية للأفكار المجملة التى وردت فى "قصصه ورواياته "[2] أى "رواياته ومسرحياته" وما عداها تابع لهما، بمثابة حواش وشروح، توضّح المرامى وتجلوها، ولا تضيف أمرًا جديداً "ولكن حين يسوّل له بعض الصحفيين أن يكتب أشياء مما يكتب فى شتى المجلات والصحف، فإنه يجنى على مواهبه وعلى قرائه "[3] حيث ينزل من عليائه فيهوى، ويتخلى عن مسوح العمق، ليؤلف كتابات سريعة من المستوى العادى المألوف فى الصحف.

وعنده أن السمة الأساسية لطريقة الحكيم فى العمل الفنى هى طبيعة التجريد، وطبيعة الرمز والتشخيص، فالحياة فى عالمه خواطر ذهنية، وهو يتخذ التأمل وسيلة لفهم هذه الحياة، فلا غرو أن اهتم بالجانب الذهنى، فى حين لم يلتفت إلى الطبع ووشائج اللحم والدم، ولهذا تجد مخلوقاته كائنات غير طبيعية فى معظم الأحوال، وقلما يتاح لنا أن نلتقى بمخلوق منها فى الحياة، إلا إذا جرد الأحياء من خصائصهم الأدمية، ذلك أن مخلوقاته مصورة بريشة الذهن المجرد لا بريشة الحياة المتدفقة... "وهذه المخلوقات تعجبنا وتروقنا، وتستلفت أنظارنا لأنها منسقة تنسيقًا فنيًا معجبًا، ولكنها قلما تستدعى التعاطف الوجدانى بيننا وبينها"[4] وفى هذا دليل قوى على اختلاف منحى الكاتب المسرحى عن مواقف الناقد، فشخصيات توفيق ذات الطابع الذهنى جثث هامدة لا روح فيها، ولعل هذا هو

---

(١) الثقافة، ٢٧/ ١٢/ ١٩٤٤ ص١٨.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٣٣.

(٣) الرسالة رقم ٤٦٨، ٢٢/ ٦/ ١٩٤٢ ص٦٤٣.

(٤) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة، ص١٢٩.

السبب الذى يجعلها غير صالحة لأن تؤدى على المسرح، منحصرة فى نطاق القراءة فقط، كما أن غلبة الطابع العقلى، أى بروز الذهن الواعى، فى مسرحياته، ليصطدم بميل الناقد الشديد القوى إلى النتاج الذى يبرز فيه الوجدان، وما وراء الوعى، وإن طبعه ليزورّ من العقلانية فى الأدب، فضلاً عن شيوعها فيه وصيرورتها المادة الأساسية للعمل الفنى، وهو يريد للشخصيات أن تكون حية دافئة، مشابهة للشخصيات التى نجدها فى الحياة من حولنا لا شخصيات ميتة جامدة. وإنما يعجب الناقد بالجانب الفنى المتبدّى فى تصميم الشخصيات، أما الطابع الإنسانى الذى تخلق به المقدرة الفنية تجاوبًا مع الشخصيات، فهو قليل فى الأعمال الأولى: أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون، حيث "الحوار الفلسفى" ولكنه فى "سليمان الحكيم" يخلع الحياة على شخصيتى النبى وبلقيس، وذلك منذ اللحظة الأولى، حيث نرى الشخصيات تعيش، ونشعر معها بحرارة الحياة، ونتصل من خلال الحوار بالمشاكل الفكرية والإنسانية التى يعيشونها، وفى هذا المنحى "مقدرة فنية أكبر من المقدرة التى يحتاج إليها المؤلف فى التمثيليات الأولى، وإنه منوال أصعب من الأول "[1] إذ أنها تشابه الحياة الطبيعية، وتتفرد بحيوية، لم تتأت للشخصيات التى طغى عليها الجانب الذهنى، غير أن ميزته الكبرى التى تشكل أسس مذهبه الفنى، هى الحوار الذى تتجلى فيه موهبته فى أحسن حالاتها "فما هى إلى كلمة خاطفة من هنا، وجملة عابرة من هناك حتى تستوعب الفكرة التى يعالجها حية شاخصة، أشبه شىء بالخطوط السريعة فى تحديد ملامح الوجوه وقد اهتدى إلى أحسن مواهبه فى أهل الكهف وشهر زاد وبيجماليون، . . . وسر المنتحرة والخروج من الجنة"[2] ولكن هذه هى الميزة والآية الكبرى تحمل فى طياتها العيب الجوهرى لمسرح الحكيم، فتحرمه من الصلاحية للتمثيل على نحو مرض، لا لعيب وقصور فى المسرح المصرى، بل لأن طبيعة تركيبها، تحول دون تقديمها، لغلبة الطابع الفكرى على تكوينها، وإنما تصلح للقراءة، وتلك ميزة فريدة ينسب إلى الحكيم الفضل فى إدخالها على الأدب العربى، بتقديم المسرحية فى نص لا يصلح إلا للقراءة فقط[3] غير أن أى مسرحية ناجحة، هى نص مقروء أولا ومستقل بنفسه، بحيث لا يبدو ناقصًا وكمًا مهملاً، أو لا

(١) الرسالة رقم ٥٣، ٣/ ٥/ ١٩٤٣ ص٣٥٠-٣٥١.

(٢) كتب وشخصيات مطبعة الرسالة ص١٣١، والرسالة رقم ٤٦٨، ٢٢/ ٦/ ١٩٤٢ ص٦٤٣.

(٣) الرسالة ٣/ ٥/ ١٩٤٣ ص٣٥٢.

يكتسب وجوده التام إلا بعد الإخراج المسرحى، والمسرحية نص مكتوب أولاً وقبل كل شيء، وإن معظم الناس يعرفون المسرحيات عن طريق القراءة وحدها، إذ لا يتاح إلا لعدد قليل من الناس أن يشهد المسرحية على المسرح، وقد يشهدها دون أن يقرأها، وهى تكون عندئذ خلقًا جديدًا، إذ لا يلتزم فيها بالنص المكتوب حذو النعل بالنعل، وهناك مسرحيات كثيرة ينجح عرضها، لكن نصوصها هابطة من الناحية الفنية، فهل يشفع لها ذلك لتكتسب فضلاً وتقدمة، وعلى كل فإن أى مسرحية تصلح لأن تخرج وتمثل، أما مآلها من حيث النجاح أو الفشل، فذلك لا يحدد قيمتها من حيث إنها نص مكتوب. ومن الطبيعى أن ينظر قطب إلى موقف الحكيم من البيئة، فيوجهّ إليه النصح قائلاً: "خذ القالب الأوروبى وحده، ولكن صورّ فى هذا القالب الضمير المصرى بروح مصرى، وحاول أن تهتدى إلى عبقرية الشرق الأصيلة، وحين تتناول الأسطورة المصرية لا تحاول أن تجردها من اللحم والدم. . . إن اللعب الذهنى على الأساطير الإغريقية يسير على قواعد موجودة فعلاً، . . . فالأوروبيون عبّدوا الطريق، أما استلهام الأساطير المصرية، فعمل تبدأه أنت بلا نموذج أمامك لترسمه"[1] فيريد له أن يلتزم بالروح المصرية، أو القومية المصرية، ويستلهم أساطيرها، ويغمز موقفه المناصر للثقافة الأوروبية، المزورّ عن الشرق، ولاحظ الناقد أن هذا الميل إلى تقليد الغرب يرافقه موقف سياسى متجانس معه، فهو من "عشاق فرنسا" المتيمين بها يقول عنه: "حين كانت الأزمات على أشدها بين أمم الشرق العربى وفرنسا، وحين كان بعض الكتّاب يحملون على فرنسا حملات نارية لأنها تستخدم الوسائل البربرية فى قمع الشعور الوطنى فى نفوس العرب، فى سورية ولبنان والشمال الأفريقى، فى هذه الأوقات كان لتوفيق الحكيم رأى آخر كان يثور وينفعل لأن فرنسا فى خطر، ولأن فرنسا ذخيرة إنسانية فداؤها كل شىء ومن كل شىء هذا الشرق العربى الجاهل المجنون"[2]، ولهذا أخذ عليه موقفه المناصر للروح الغربية، فلا غرو أن دعاه إلى التعاطف مع روح الشرق، وإلى الصدور عن الروح المصرية واستيحاء تراثها.

وهكذا يثبت لتوفيق الحكيم نضج الطابع الفنى، ومزية الحوار الذهنى، ويرى أن شخصياته فكرية الطابع أو رموز فكرية، لا حياة مبثوثة فى معظمها، ولا تصلح إلا

---

(١) الرسالة رقم ٨٢٨، ٦/ ٥/ ١٩٤٩ ص٨٥٥.

(٢) الرسالة ٦/ ٥/ ١٩٤٦ ص٥٩٤.

للقراءة، ويدعوه إلى الاحتفال بالشرق "والروح المصرى"، بدلاً من استمداد الوسائل والمواضع من الغرب. وهكذا نرى الناقد فى مرحلته الثانية ميالا للوجدان، يعده بمثابة الفطرة المركوزة فى الطبع الإنسانى التى يخاطبها القرآن بتصويره الفنى الذى نرى فيه التجسيم والتجريد والتناسق الفنى، وقد أخذ بهذا المنحى فى نقده للشعر، فدعا إلى أن يكون غناء من الوجدان، مستمداً من وراء الوعى، كما أخذ به فى نقد الفنون الأخرى من مسرحية وأقصوصة ورواية، إذ كان يأنف من الطابع الفكرى والمنحى الذهنى، ويميل كل الميل إلى الخلجات التى تنبع من القلب، وإلى الشخصيات النابضة بالحياة.

القسم الرابع

نقد النقد

صنف سيد قطب كتابًا مستقلاً فى النقد الأدبى، سماه "النقد الأدبى أصوله ومناهجه "وقد أراد من كتابة هذا المؤلف أن يقوّم الحركة الأدبية، ويضع المعالم الهادية فى طريق النقد، ويعرّف باتجاهات النقد الأدبى، وهو يرى أن النقد الأدبى: "قد خطا خطوات ذات قيمة، فى تاريخه القديم والحديث، ولكنه مايزال بعيداً عن الكمال، لأنه يقوم على الاجتهاد، ويحتاج إلى أصول ومناهج، لأن الاعتماد على الذوق وحده ما عاد كافيا"[1] ويظهر أن التراث النقدى، القديم والحديث، لم يرض ناقدنا، فأراد تقويم النقد، بمشاركة لا تقوم على الذوق أو الاجتهاد العشوائى، بل تسعى إلى إقامة الأصول والمناهج.

قام قطب بعرض مناهج النقد الأدبى، وكان أولها "المنهج الفنى" الذى يواجه العمل الأدبى بالأصول الفنية، ويحقق الغاية الأولى من غايات النقد تحقيقًا كاملاً، وهى مراعاة القيم الشعورية والتعبيرية[2] ويسوق لذلك نماذج من كتب النقد؛ "طبقات فحول الشعراء" لمحمد بن سلاّم الجمحى، "والشعر والشعراء" لابن قتيبة. ومنها "المنهج التاريخى"، الذى يرى ناقدنا أنه منهج لا يستقل بنفسه، إذ لابد فيه من قسط من المنهج الفنى، مثل دراسة الأطوار التاريخية لنوع من الأنواع الشعرية، كشعر الغزل، فلابد فى مثل هذه الدراسة من تذوق النصوص، وتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية وآراء النقاد وهذا عمل فنى(٣) كما فعل طه حسين فى دراسته "شعر المجون فى العصر العباسى" وعندئذ يكون المنهج التاريخى ذا صلة ونسب بالمنهج الفنى. أما "المنهج النفسى"، فيعرض لعملية الخلق الأدبى، ودلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه، وكيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته، غير أن هذا المنهج فى رأى سيد قطب، لا يقدم إجابات حاسمة، أو حلولا ناجزة لتلك المعضلات التى يطرحها والسبب أن علم النفس الذى يحتكم إليه هذا المنهج هو أضيق من دائرة النفس الإنسانية، ومن هنا يجب أن يبقى هذا المنهج محصوراً فى دائرة المساعدة، مجرد المساعدة على توسيع الآفاق فـ النظر إلى العمل الفنى[4] ويذهب إلى أن النقاد

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية، بيروت، ص٥ـ٦.

(٢) نفسه ص١٣٦.

(٣) نفسه ص١٧٢.

(٤) نفسه ص٢١٦.

القدماء، كانت لهم لفتات نفسية، ويسوق أمثلة لهذا المنهج من الدراسات الحديثة، مما ورد فى جوانب من كتابى طه حسين عن المعرى، وقد أفاد منه العقاد فى مقالات متفرقة، علاوة على كتابه عن "ابن الرومى" وأمين الخولى فى كتابه "رأى فى أبى العلاء".

غير أن الناقد يؤثر منهجًا آخر، يسميه المنهج المتكامل، يقول: المنهج الفنى. . . إنما آثرناه، لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبى، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج الفرد، فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه، والملاحظة التاريخية ضرورية. . . إن النقد الأدبى الحديث سلك المنهج المتكامل، مثل طه حسين فى كتابيه عن المعرى، والعقاد فى ابن الرومى وشاعر الغزل، وقد سلكت هذا الطريق نفسه فى كتابى: "التصوير الفنى فى القرآن وكتب وشخصيات"[(١)] ولو أن الناقد اكتفى بالدعوة إلى المنهج الفنى، لكان أحسن له، لأن طريقته فى المعالجة النقدية، التى نراها فى كتابيه، التصوير الفنى فى القرآن، وكتب وشخصيات، إنما هى طريقة فنية، ويمكن أن نفهم الطريقة الفنية، على نحو يمنحها قدراً من الرحابة تقبل فيه الاستفادة من علم النفس، مادام ذلك لا يطمس جوهرهًا، أو يطغى على ملامحها، علاوة على أن مفهوم المنهج التاريخى عند ناقدنا، يجعله امتداداً للطريقة الفنية، ومنحى فى التناول يرتكز على مقوماتها وأصولها، ولا شك أن الطريقة الفنية هى أفضل الطرق، عند المعالجة النقدية.

كما أن هذه الطريقة، تتصل اتصالاً وثيقًا، بنفور الناقد من تقييد الأدب بالحدود المنطقية الجافة، فهو نصير الاتجاه الوجدانى، وصاحب الدعوة إلى إبعاد الذهنيات بقدر الإمكان عن البروز فى الفنون[(٢)] كما وقف عند رأس الاتجاه النقدى القائم على المنطق: "قدامة بن جعفر"، فعده ناقداً فاشلاً فى محاولته إقامة النقد الأدبى على أساس فلسفى عقلى فى كتابه "نقد الشعر ونقد النثر" لأنه خرج نهائيًا من دائرة الفن، ومثله ابن قتيبة فى نظرته العقلية إلى معانى الشعر، لأنها نظرة غير فنية[(٣)] وإذا تذكرنا دعوة ناقدنا إلى تخليص الشعر من

---

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٢٦٦.

(٢) مجلة الكتاب يونيو ١٩٤٦ ص٣٢٩.

(٣) النقد الأدبى ص١١٩ـ١٢٠، وكتاب نقد الشعر كان طه حسين قد شك فى نسبته إلى قدامة، وقد بين حفنى محمد شرف أنه من تأليف أبى الحسين إسحق بن إبراهيم بن وهب وأخرجه فى مصر، كما قام أحمد مطلوب وخديجة الحديثى فى العراق بتحقيقه، وإخراجه، مطبعة العانى، بغداد ١٩٦٧م، وهما سابقان لحفنى.

الملابسات الذهنية، حتى ينطلق مرفرفًا طليقًا، أدركنا سبب رفضه الاعتماد على الوسائل المنطقية الجافة فى النقد الأدبى، كما ندرك أيضًا معنى إهدائه كتابه "النقد الأدبى" إلى روح الناقد الأدبى عبد القاهر الجرجانى، لأنه "أول ناقد أدبى عربى أقام النقد على أسس علمية، ولم يطمس بذلك روحه الفنية الأدبية"[1] لأن النقد الأدبى لم يتحول عنده إلى تناول علمى صرف، وجاف، بل كان منحاه العلمى ذا روح فنية وحيوية. ومن هنا يكون النقد الأدبى عملاً أدبيًا. وتبع هذا، أن عرض لبعض الدعوات الحديثة، عن اتخاذ الأدب وسيلة إلى غايات، مثل تصوير صراع الطبقات أو خدمة الفضيلة، لأن الأدب غاية فى نفسه، ومناط الحكم فيه هو مدى مقدرته على تصوير التجربة الشعورية، وليس الموضوع الذى يتناوله[2] أى أن الأدب ليس وسيلة إلى أهداف أخرى، كما دعا إلى ذلك بعض النقاد، أن يكون الأدب فى خدمة المجتمع أو الحياة، وسيلة إلى تحقيق أهداف اجتماعية أو سياسية.

وكانت له وقفة عند النقاد القدامى "فالعسكرى" لا يضيف شيئًا إلى النقد، و"ابن رشيق" فى العمدة لا يصل إلى الدقة الكاملة للجرجانى فى تصوير صلة اللفظ والمعنى، بل يلجأ إلى العبارات المجازية،[3] وكان فى معرض جداله مع محمود محمد شاكر، قد وصف نقد شاكر بأنه "سائر على النسق الخالى من كتب النقد العربى، وأنه ـ أى سيد قطب ـ يكتفى بإثبات سوء رأيه فى هذا النسق، وظنى به القصور والجمود"[4] وإن أضفنا قدامة بن جعفر إلى هذه القائمة، بان لنا أن النقد الأدبى العربى، فى معظم نماذجه، لا يحظى بتقدير حسن من ناقدنا، ونحسب ذلك الموقف متجانسا مع موقفه من الشعر العربى القديم، أو هو موقف واحد، نشأت عنه فروع كثيرة، وينبع من تعال، ويصدر أحكامًا عامة، فيها مغالاة وتسرع.

---

(١) النقد الأدبى ص٣.

(٢) نفسه ص١٠.

(٣) النقد الأدبى، ط: دار الكتب العربية ص١٢٢ـ١٢٧.

(٤) الرسالة ٣٠/ ٥/ ١٩٣٨ ص٩٠٥ـ٩٠٦.

مفهوم الأدب:

لأن الأدب فى مرآة ناقدنا: "تعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية" فإن وظيفة التعبير فيه ـ أو ما يسميه "القيم التعبيرية" ـ عن التجارب الشعورية، لا تقف عند حد الدلالة المعنوية للألفاظ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى، يكمل بها العمل الأدبى، وهى الإيقاع الموسيقى للكلمات، والعبارات والصور والظلال التى يشعها اللفظ، وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهنى، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه[1] لأن الأدب ليس معانى ذهنية فحسب بل هو جماع ما يحمله النص وفى هذا اتجاه إلى الابتعاد بالنص الأدبى عن التجزئة، والاكتفاء بجانب دون الجوانب الأخرى، كما أن الأدب يقدم فى نصه الأصيل دلالات زائدة على المعنى المعجمى للكلمات، وتأتى الإضافة من طريقة تركيب الكلمات وسبكها، بما تؤديه من موسيقى ومن دلالات ومقدرات على التأثير.

إن الأدب يشمل عنده إلى جانب الشعر والقصة والمسرحية والرواية، الخاطرة والمقالة والبحث والتراجم، بل أدخل التاريخ فى دائرة الأدب "إذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية ممتزجة بالأحياء... كما لو كان يكتب قصة كائن حى، لا قصة حادثة"[2] وهذا يعنى أن التناول الموضوعى لحقائق علمية مجردة لا يدخل فى دائرة الأدب، أى أن العبرة بمنحى التناول لا الموضوع الذى يتناوله الكاتب.

وجعل الترجمة عملاً أدبيًا[3] وتحمس لها، وهى تعنى فى مفهومه أن يقوم الكاتب بتناول سير الآخرين، وهكذا يتوسع فى تعريف الأدب، ويعتمد فى مفهومه على مقياس هو منحى التناول الأدبى بصرف النظر عن الموضوع، أو التخصص العلمى.

اتجاهات الأدب المصرى:

حاول قطب تقسيم الأدب المصرى فى مصر إلى اتجاهات أو مدارس مبينا خصائص كل مدرسة، ومطلقًا عليها اسما معينا وأفرد لهذا كتابًا سماه "المدارس الفنية المعاصرة" نشر منه مقالات فى مجلة الرسالة، ولكن لم يقيّض لهذا الكتاب أن ينشر.

(١) النقد الأدبى، دار الكتب العربية، بيروت، ص٣٧ـ٣٨.

(٢) نفسه ص١٢.

(٣) نفسه ص١٢.

وأولى تلك المدارس "المدرسة الحديثة" أو مدرسة العقاد ويسميها مدرسة المنطق الحيوى[1] وقد كتب عن جماعة من ممثليها، هم أبرز ممثليها كأحمد مخيمر وعبد الرحمن صدقى ومحمود عماد وعلى أدهم "وتلك المدرسة التى جاهدت لتصحيح مقاييس الإحساس بالحياة ومقاييس الأدب أصابها قدر غير قليل من الفشل، ولم تتسع طبائع أتباعها لفهمها ولم يستجب لها الشعب، لأنه غير مؤهل بطبيعته للتجاوب معها"[2].

وما فتئ أن سماها "المدرسة العقلية"، واتخذ طريقًا مباينًا لها، وانتقل من طور التعبير الملتزم بكل أصولها، إلى طور مستقل لا يأخذ منها إلا بعض جوانبها.

أما مذهب طه حسين فيطلق عليه "مذهب الاستعراض التصويرى" ويكون فى أحسن أحواله راسما "لوحات متتابعة أدواته فيها الجمل والكلمات، لوحات للمناظر والحوادث والخطرات النفسية والالتفات الذهنية". وطبيعة هذا التصوير هى التصوير الحسى الذى يردّ المعانى والخواطر صورًا حسية أو كالحسية توشك أن تكون مجسمة ويخلع عليها لونا من الحياة اللطيفة والحركة الوئيدة التى تدب على هيئة وتخطر فى رفق "[3]. ومن الممكن أن نفهم هذه الصور الحسية أو شبه الحسية، المجسمة على أنها تظهر مرئية مما يتصل بالعين فتبصره وتكاد تلمسه وذلك مما يسمى بالتلمس عند العميان.

ويرى أن "على هامش السيرة" وخاصة الجزء الأخير، أول ما يمثل خصائص طه حسين، لا يضاهيه فى ذلك إلا "الأيام "[4] ويضيف إليهما "دعاء الكروان ". وحين يبعد طه حسين عن "طريقة الاستعراض التصويرى" فإنما يجهل نفسه ويهمل أفضل مواهبه حين يستخدم مواهب الصف الثانى. . . فى مثل: فى الأدب الجاهلى، ومع المتنبى، وفى نقد الكتب أو المقدمات فإنما يسرف على نفسه أولاً وعلى مواهبه ويسرف على الأدب ثانيًا وعلى قرائه الذين يريدونه فى خير حالاته إن لم يكن أحسنها.[5] فتنحدر طريقته من القمة العالية إلى السفوح ويمكن أن نفهم من هذا الرأى، أن طه أديب منشئ لا يصلح للدرس الأدبى والنقد

---

(١) الرسالة ٢٤/ ١/ ١٩٤٤ ص٩١.

(٢) الرسالة ١٣/ ١/ ١٩٤١ ص٣٧.

(٣) الرسالة ٢١/ ١٢/ ١٩٤٣ ص١٠٣١، وكتب وشخصيات ص١٠٥.

(٤) الرسالة ٢٧/ ١٢/ ١٩٤٣ ص١٠٣٢-١٠٣٣، وكتب وشخصيات ٢٢/ ٦/ ٤٢ ص٦٤٤.

(٥) الرسالة ٢٢/ ٦/ ١٩٤٢ ص٦٤٣.

الأدبى على النحو الذى ألمع إليه اللهم إلا أن يأتى متجانسًا مع أفضل مواهبه. وهناك ظاهرة أخرى لمحها فى أدب طه حسين "أنه متجه اتجاهًا قويًا إلى إبراز نواحى الضعف والانحلال فى حياة الأمراء أو حياة المجتمعات التى يدرسها مثل عصبة المجان، فى حديث الأربعاء واتخاذهم نماذج العصر تدل على روحه الغالبة، وفى "صوت باريس" ملخص التمثيليات التى تصور انحلال المجتمع الفرنسى بحيث لا تخلو واحدة منها من خيانة زوجية أو انحراف خلقى... وفى "مع المتنبى" جهد جهدًا ليغمز المتنبى فى نسبه لأبيه، حتى لقد بلغ الجهد لإثبات الريبة، وليس هناك ضرورة ملجئة لإنفاق هذا الجهد.

وفى الفتنة الكبرى يبدأ بحياة عثمان ويغفل ما عداها من فترات، ويجنح إلى تصوير الشخصيات الشاذة ويميل إلى كشف العوامل الشريرة والأحاسيس الهابطة فى نفوس أبطاله[1].

وهذا ملخص لدراسة مفصلة وعد بتقديمها فى كتابه "المذاهب الفنية المعاصرة" ـ الذى لم يطبع ولم يتح لنا الاطلاع عليه ـ على أن هذا الملخص يرينا فكرة نفذ إليها ناقدنا، وأصاب المفصل، وتلك ظاهرة لها نماذج كثيرة نتحقق من وجودها وثبوتها فى قراءاتنا لمؤلفات طه، فنلقى هذه النزعة الجانحة إلى إبداء ما هو شاذ ومنحل ماثلة بارزة. وإن عرض لأفراد من مدرسة العقاد فإن لطه حسين تلاميذ كثيرين لكنهم جاءوا نسخًا "مشلفطة" كالصور المنطبعة على ورق النشّاف وإن مدرسة طه حسين هى طه حسين نفسه، موهبة التصوير التى فاقت تلاميذه فاتبعوا "طريقة التعبير"، فليس لأى منهم طبيعة قوية فى باب التصوير، بل إنهم لم يدركوا سرها الأول وهو طبيعة التصوير[2] أى احتذوا المظهر وفات عليهم الجوهر. ويسوق أمثلة لتلاميذ طه حسين أوضحها ـ عنده ـ محاولة الأستاذ شوقى ضيف وخاصة فى كتابه "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" الذى نال به الدكتوراة أخيرًا من كلية الأداب، ونال عليه فوق الدكتوراة شكر الجامعة.[3] وإن له رأيا فى الرسائل الأكاديمية التى يرضى عنها طه ويمنح بعضها جوائز المجمع اللغوى، وهى بعد رسائل فجة تنقصها الأستاذية وينقصها الابتكار، بعضها وهو الأجود ـ جهد مشكور فى الجمع والتصنيف والتبويب كالذى تصنعه

(١) الفكر الجديد ١٥/ ١/ ١٩٤٨ ص٦.

(٢) الرسالة ٢٧/ ١٢/ ١٩٤٣ ص١٠٣١.

(٣) نفسه ص ١٠٣١.

الدكتورة "سهير القلماوى"، فى ألف ليلة وليلة، ولكن لا ابتكار فيه ولا نضوج ولا أستاذية. وبعضها هو الأكثر نقل لآراء وتقليد لأساتذة ينقصه الابتكار كما تنقصه النظرة النافذة والحس البصير كالذى يصنعه الدكتور شوقى ضيف فى "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" ولكنها الجامعة وشهادات الجامعة ودكاترة الجامعة وجوائز الجامعة أيضًا.(١)

وهذا الرأى لا يقتصر على طه حسين من خلال تلاميذه فحسب بل يشمل الرسائل الجامعية، واتخاذ مناهج البحث العلمى الحديث فى الأدب، وطه أولاً وقبل كل شىء رجل أكاديمى وباحث يمثل الروح الجامعية فى الحياة الثقافية المعاصرة. ولم يكن قطب يتخذ مناهج البحث العلمى فى كتاباته النقدية الأولى، وفى المرحلة الثانية أقبل على البحث العلمى فأخذ بعض صفاته مثل ذكر المراجع وعمل الهوامش والاعتماد على النصوص ومناقشتها بدلاً من الآراء القاطعة القائمة على قياس فاسد أو ميل لا يبرره المنطق والحقائق.

وجلى أن البحث الذى يغصّ بآراء منقولة فقط يسقط من حسابه، أما البحث الذى يتصف بالجمع والتصنيف فجهد لا بأس فيه لكنه يراه قاصراً إذ يريد له الابتكار والأستاذية والنضج وأن تبرز شخصية الباحث متفردة عميقة مبدعة مثل كتاب صادق عرجون عن عثمان بن عفان الذى يستكثره على الأزهر والجامعتين(٢) وقد فضّل سهير على شوقى ضيف. فإن وقفنا على نتاج كليهما، بعد أن أدلى قطب برأيه لشهدنا شوقى ضيف يتطور إلى أعلى وتنمو شخصيته فى البحث والدرس فى حين ينحسر جهد سهير بعد الدكتوراة إلا من أعمال معدودة ليست كلها من النسق الناضج الراقى، وربما كان بحثها للدكتوراة أفضل أعمالها، ويبدو أن من خير ما قدمته هو إشرافها على رسائل جامعية كثيرة لا شك أن بينها رسائل مهمة تقدم إضافات حية، أما شوقى ضيف فقد اتسعت دائرة بحوثه وتكاثرت ولا بد أن من بينها أعمالاً ناضجة فيها قدر غير قليل من الإبداع علاوة على إشرافه على الرسائل الجامعية ولا شك أن بينها رسائل مهمة تقدم إضافات حية. ويقف سيد قطب وقفة خاصة عند مندور لأنه "من خيرة الشبان المثقفين ومن القلة النادرة من الجامعيين فى مصر الذين لديهم مايقولونه"، ولا يمنعنى ما شجر بينى وبينه فى وقت من الأوقات من الاعتراف له بهذه الخصائص(٣).

---

(١) العالم العربى، مايو ١٩٤٧ ص٦٧.

(٢) نفسه ص٦٧.

(٣) الرسالة ٢٧/ ١١/ ١٩٤٤ ص١٠٤٦.

وهذه روح طيبة فى إبداء فضل معاصر ومنافس بعد عام من معركة طاحنة ضده حول الشعر المهموس، استعمل فيها أسلحة غير موضوعية. ويعجبه من مندور قفزات فيها طابع الحرارة وعنصر الإخلاص، وهو ميسّر لهذه القفزات وإن اختلفنا معه فى التطبيق هنا كما اختلفنا معه فى تطبيق "الشعر المهموس "(١) وهذا إقرار باختلاف الاتجاهات وتسليم به متجاوزا التحامل إلى رؤية ما له من محاسن بعيون لم يعمها التعصب. ثم يحكم على مندور أنه "يبدع ويعجب ما ظل يتحدث عن المبادئ العامة، ولكن الزمام يفلت من يده عند التطبيق فتختلط الأصالة بالزيف وتستهويه بعض النزاعات الأدبية دون بعضها كالأدب المهموس "(٢).

ينجح فى النقد النظرى ويدركه الفشل حيث يقدم على النقد التطبيقى. ويصل إلى هذه النتيجة عن مندور بالرغم من كتابه "فى الميزان الجديد" لا يصلح ناقداً، إنه ناقل ثقافة وشارح آداب أما النقد فلا، إن الحاسة الأولى للناقد تنقصه، حاسة التفرقة لأول وهلة بين الأصالة والزيف وبين النضج والفجاجة. الناقد الذى يعجبه تيمور ولا يعجبه الحكيم، تنقصه الحاسة التى تفرق بين النضج والفجاجة... ليست المسألة أن هذا اللون يعجبنى، ولكنها أن هذا أصيل أم زائف وتلك مسألة لا تخفى معالمها على الناقد الأصيل ويكون الناقد مثقفًا ولكن هذه الحاسة هبة تنميها الثقافة، وتعجز عن خلقها فى النفوس(٣). وهذا ينفى عن مندور الطبع الأصيل، فهو عاطل من موهبة الذوق السليم النفاذ، مع أن له ثقافة راقية أى معلومات واسعة ولذا يُحسن تقديم المعلومات والآراء النظرية ولا يحسن الكتابة عن النصوص لافتقاره إلى الميزان الحسّاس الذى يدرس قيمة الأشياء لافتقاره إلى الذوق.

وهذا الرأى تعبير عن خلاف فى الرأى واعتراض على النتائج التى يستخلصها مندور من دراسته للنصوص، مع أنه يحرص على تبرير أحكامه ولا يطلقها على عواهنها ولأن سيد قطب فى موقف الرافض لتلك الأحكام بدا له الأمر على أنه عيب فى أدوات مندور، فهو لا يصلح ناقداً وكان من الممكن أن يثبتها له ويعمد بعدئذ إلى تقديم اعتراضه على مكونات الناقد وخصائصه.

---

(١) الرسالة ١٩/ ٢/ ١٩٤٥ ص١٦٨.

(٢) نفسه ٢٧/ ١١/ ١٩٤٤ ص١٠٤٦.

(٣) نفسه ص١٠٤٦.

ليس هناك سبب لنزع مسوح الناقد عن مندور لأنه آثر محمود تيمور على الحكيم لقد أوصلته دراسته وتذوقه إلى هذه النتيجة فهو ليس مخطئًا فيما صدر عنه، ومن حقه أن يبدى هذا الرأى إذ لا يوجد قانون ثابت تلتزمه ضربة لازب أن تيمور أفضل منه الحكيم فلا يشذ عنه أحد إلا وصف بالخطأ والفساد ولو طبقنا هذا الرأى على الأدب لما كان هناك ضرورة للنقد إذ يكون كل القراء ينسجون على منوال واحد ويتفقون على نتيجة واحدة. إنما الرأى أن نسلم له بما ذهب إليه ونطلب منه التدليل والتبرير وعندئذ نستطيع مناقشة الدلائل والمبررات.

وليس فى أعمال مندور فى تلك الآونة ما يبرر إسقاط صفة الناقد عنه بل إن ذوقه فى "فى الميزان الجديد" لراق ومتميز وليس سقطا، ولعل خير نتاجه النقدى هو ما قدمه فى تلك المرحلة، مرحلة "فى الميزان الجديد" حيث الاعتماد على الذوق والسعى إلى "التمييز بين الأساليب".

علاوة على أن اضطلاعه بتقديم المدارس الحديثة فى الأدب والنقد دالٌ على اطلاع عميق فى الآداب الأوروبية ولا سيما الفرنسية، أفاد منه فائدة واضحة فى نقده فضم إلى ثقافته العربية، ثقافة غربية متمكنة، وتلك سمة لم تتأت لقطب نفسه وما كان الاعتماد على الترجمات ليبسرها له ولو لا انشغال مندور بالقضايا العامة وانخراطه فى السياسة عضواً فى البرلمان وكاتبًا سياسيًا ومحاميًا، وما تعرض له من ظروف خاصة لجنى النقد الأدبى خيراً كثيراً من مندور، ثم أتت مرحلة بعدئذ غلب عليه إيثار مواضيع الأدب ومواقفه من القضايا الاجتماعية على الجوانب الفنية مما لا يكون الأدب أدبًا بدونه فكان انحداراً وتراجعًا عن مكانة تهيأت له فى البداية.

المرحلة الثالثة

الأدب الإسلامي

كانت أولى التفاتات ناقدنا إلى الإفادة من التراث الإسلامي فى الأعمال الأدبية، تنحصر فى حاق طرائق التعبير، مثل الجمال الفنى فى القرآن الكريم، فكان أن دعا إلى . . . "تملى طريقة القرآن فى التصوير والتظليل، فهى أعلى طريقة فنية للأداء، وأن نقلها إلى عالم الأدب خليق بأن يرفع هذا الأدب إلى آفاق رفيعة لم نصل إليها حتى الآن، فهلموا إلى النبع الأصيل نبع القرآن "[1] ليحتذى الأدب الجانب الفنى من القرآن، ويستقى من ذلك الينبوع، مفيداً من طريقة القرآن فى التعبير، أو ما يسميه "التصوير الفنى" الذى سبق أن درسه فى كتابه عنه، وبيّن خصائصه ومزاياه، ثم لم يكتف بجلاء عناصر التصوير الفنى من الناحية النظرية، بل دعا إلى تطبيقها، والاهتداء بنسقها وروحها، وما لبث أن ربط هذا الجانب الفنى الشكلى بمحتوى فكرى لأن أى كاتب من الكتاب، يصدر عن موقف فكرى شامل "ينبع من تصور معين للحياة، ولعلاقة الإنسان بالكون، وبأخيه الإنسان، ومن العبث تجريد الأدب من قيمه، إذ لا يبقى بعد التجريد إلا عبارات خاوية، أو خطوط صماء، . . . فهذا التصور موجود دائم الوجود . . . وإن لم يشعر به الفنان "[2] وهنا يدخل الجانب الأخلاقى فى تكوين اتجاهه النقدى، على أنه معيار ثابت وأس جوهرى، ينضاف إلى الأس الفنى، "الشكلى" ويقترن به، ومادام الأدب دالاً على موقف فكرى، فى كل حال من الأحوال، فلا بد أن يكون للإسلام - وهو الموقف الفكرى الذى التزمه ناقدنا - أدبه الذى يحمل سماته، ذلك أن "الإسلام تصور معين للحياة، تنبثق منه قيم خاصة، فمن الطبيعى، أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها فى نفس الإنسان ذا لون خاص "[3] وبهذا يكون الأدب الصادر عن نفس الأديب المرتكز إلى التصور الإسلامى،

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، ص٤٢، وانظر الرسالة ٦٢٥ فى ٢٥/ ٦/ ١٩٤٥ ص٦٧٧.

(٢) فى التاريخ فكرة ومنهاج، الدار السعودية للنشر، ط١، جدة، ١٩٦٧ ص١١-١٢.

(٣) نفسه ص١٢.

صنوًا لأى نشاط آخر يصدر عن هذه النفس، لأن الإسلام يكيّف النفس البشرية بأصول ركينة، هدفها تحقيق "حركة واعية مبدعة" فى عالم الواقع، هدفها تطوير الحياة كلها، سواء أكانت أدبًا وفنًا أم صلاة وجهادًا فى سبيل الله . . . لأن أثر التكيّف بالتصور الإسلامى، "يبدو من كل ما يصدر عن هذه النفس لا على وجه الإلزام والإرغام، ولكن على وجه التعبير الذاتى، عن حقيقة هذه النفس "[1] ويفطن هنا إلى فكرة مهمة، هى أن التعبير عن التصور الإسلامى، لا يفرض فرضًا على الشخص من الخارج، ويملى عليه، بل لا بد له من أن يكون فيضًا داخليًا، ينبع من داخل النفس الإنسانية، ليصدر فيه الأديب عن طبعه الأصيل، وإلا صار زيفًا ونتاجًا سطحيًا لا قيمة له فى باب الفن.

وإذا كان قد هام حبًا "بهاردى والخيام وطاغور" فى مرحلته السابقة، وأضفى عليهم كثيرًا من نعوت التبجيل والثناء، فإنه ليحاكم أدب هؤلاء إلى التصور الإسلامى ليقول: "المؤلف لا يتفق مع "سفر الجامعة" ولا "الخيام "، ولا "هاردى"، فى طبيعة شعورهم بالكون والحياة، فتأثره بالتصور الإسلامى، الواسع البصير، . . . يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط، ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها فى عالم الأدب فعلاً، والتصور الإسلامى للكون والحياة جدير بأن ينشئ أدبًا عظيمًا أوسع رقعة، وأبعد آمادا، وأرفع آفاقًا"[2] وقد كان هؤلاء الأدباء يمثلون أعلى مستوى للفن الشعرى فى رأيه، نموذجًا مثاليًا، لما يسميه الأدب العالمى، يتفوق تفوقًا مطلقًا على الشعر العربى، وها نحن أولاء نراه يختلف مع مضمون أشعارهم، والقيم الفكرية الكامنة فيها، لأنه لم يعد يكتفى بالجانب الشكلى من العمل الفنى، بل انتقل إلى مرحلة جديدة، يهتم فيها بمحتوى الأدب، ويحاكم مضمونه إلى التصور الإسلامى، فى حين كان يرى من قبل أن الموضوع غير ذى قيمة، ومن ثمّ تظهر مثلبة أساسية فى نتاج هؤلاء الأدباء العالميين، أنهم مبدعون فى الجانب الفنى الشكلى، لكنهم لا ينسجمون مع التصور الإسلامى للوجود، فى كل حال، وهذا التصور قادر على أن يكون مصدرًا لأدب متميز، هو أفضل من الآداب الأخرى قاطبة، ويدخل فى ذلك نتاج هؤلاء العالميين. والتصور الإسلامى يستمد من الأصول الأساسية للإسلام، ولا يدخل فيه كل التراث الفكرى الذى عرفته الحضارة الإسلامية، إذ يكتب ناقدنا رسالة إلى توفيق

---

(١) فى التاريخ فكرة ومنهاج، الدار السعودية للنشر، ط١، جدة، ١٩٦٧ ص٢٧ـ٢٩.

(٢) النقد الأدبى، ط: دار الكتب العربية، هامش ص٣٥.

الحكيم يرفض فيها إطلاق عبارة "فلاسفة الإسلام" على ابن رشد وابن سينا والفارابى: "إن فلسفة هؤلاء انعكاسات للفلسفة الإغريقية فى ظل إسلامى، ولا تصوّر الفلسفة الكلية للإسلام عن الكون والحياة والإنسان، ما أشبه دور هؤلاء الفلاسفة الإسلاميين بالدور الذى تقومون به أنتم الآن، وجيل الشيوخ، فتنة بالفلسفة الإغريقيية، ومحاولة لتفسير الإسلام على ضوء هذه الفلسفة... أنا واثق أنه سيكون لنا أدب خالد، ذلك يوم نؤمن بأنفسنا، يوم تهتدى ذواتنا إلى النبع العميق"(١)، فيكون للأدب الصادر عن التصور الإسلامى للوجود، أن يطرح جانبًا كل الأفكار التى لا تنسجم مع ذلك التصور، إغريقية كانت أو أوروبية حديثة، ولا يتخذ منها أصولاً يستوحيها ويستند إليها، بل يعود إلى نبعه الأصيل "التصور الإسلامى" وعندئذ يتأتى للأدب أن يكون خالدًا وقويًا من الناحية الأخلاقية.

ثم يعرض لما يسمية أدب "الوعى الاجتماعى"، أو المذاهب الاجتماعية، ليعيب عليه الدعوة إلى انحصار الأدب فى قضايا اجتماعية محدودة الآفاق، وتصوير صراع الطبقات، والتركيز على "رجل الشارع" أكثر من غيره(٢) ويعنى بهذا اللون أدب الواقعية، والواقعية الاشتراكية، الذى راجت الدعوة إليه، بعد الحرب العالمية الثانية، فى أوساط الاشتراكيين، ولا سيما الماركسيين، من التزام الأدب التعبير عن الحياة والمجتمع، ومؤازرته للعمل السياسى فى تحقيق أهدافه وتذكرنا إشارته إلى "رجل الشارع" بموقفه فى مرحلته الأولى، من أن الأديب كائن غير عادى، متفوق بطبيعته، فى شعوره وتعبيره على العامة الذين ينتمى إليهم "رجل الشارع". وعندما أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة الإخوان المسلمين عام ١٩٥٤، نهض من العدد الأول للدعوة إلى الأدب الإسلامى: "أدب موجّه بطبيعة التصور الإسلامى للحياة، ... وهى طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع، ... ذلك أن من المحال أن تقع العقيدة الإسلامية فى قلب، وتظلّ سلبية، إنها تدفعه للإبداع"(٣) فلا يسير الأدب فى ظل التصور الإسلامى سيرًا اعتباطيًا عشوائيًا، بل يصدر عن قيم تمده حركته بالحيوية الذاخرة، وتبرز فى مظاهر تلك الحركة، ونعرف منه أن الإسلام لا يحارب الآداب والفنون فى ذاتها، ولكنّ له مواقف من بعض القيم التى يمكن أن تحتويها الآداب والفنون

(١) الرسالة ٨٢٨، ١٦/ ٥/ ١٩٤٦ ص٨٥٥.

(٢) كتب وشخصيات، ط: مطبعة الرسالة ص١٦٦، والنقد الأدبى، دار الكتب العربية ص٨٧.

(٣) الإخوان المسلمون ١٧/ ٦/ ١٩٥٤ ص١٤، وكذلك ٢٠/ ٥/ ١٩٥٤ ص١٤.

الإسلام لا يحتفل كثيرًا بتصوير "لحظات الضعف البشرى" ولا يتوسع فى عرضها، صحيح أن الأدب الإسلامى يتناول تلك اللحظات، ولكنه لا يلبث أن يطلق البشرية من الضعف البشرى ينطلق بها من عقال الضرورة وضعفها، إنه لا يؤمن بسلبية الإنسان، بل يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة والترقى[(١)] وهو يعنى أنه لا يجعل من لحظات الضعف البشرى كالزنا مثلاً، غاية فى ذاتها، ويركز عليها، ليبرز تفاصيلها فى إلحاح، بل يسمو بها، ويجعلها وسيلة إلى الصعود، لا مدعاة للهبوط والسقوط. وقد دار جدل كثير حول هذه الأفكار فى مجلة "الإخوان المسلمين"، فكتب عبد المنعم شميس أن "الأدب الإسلامى وجد منذ ظهور الإسلام"[(٢)] أى أنه موجود من قبل وليس اتجاهًا جديدًا، لم يتحقق قط، ونريد له أن ينهض ويزدهر، ويميل "شميس" إلى جعل كل الأدب الذى كتب بعد ظهور الإسلام، أدبًا إسلاميًا، وقال "أحمد أحمد العجمى" إن الميل إلى فرض سلطان الإسلام على الأدب، لا يضيف جديدًا[(٣)] فكأنه محاولة غير ناجحة لا طائل من ورائها، مثل الضرب على الحديد البارد، كما يقف "محمد حكمت محمد" عند لحظات الضعف البشرى، ولا يرى إمكان إطلاق البشرية من عقال الضرورة ما لم توصف تلك الضرورة وتذكر أسبابها وحقائقها، فلا بد من تصويرها دون أن يكون التصوير تبريرًا لها[(٤)] ويظهر أن سيد قطب يريد للأدب أن يبعد عن قضايا الجنس على النحو الذى يمعن فى إبراز الضعف البشرى، وأن ينأى عن تصوير الإنسان المقهور الذى لا حول له ولا قوة، أى سلبية الإنسان فى الحياة، والإمعان فى إبداء هذه المسائل، وإيلائها عناية خاصة تجعلها هدفًا مرادًا لذاته.

وناقدنا فى دعوته إلى استمداد الأدب الإسلامى من التصور الإسلامى، لا يغفل المقومات الجوهرية للفن الأدبى، "ليست الخطب الوعظية هى سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامى، فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنيًا بطبيعة الحال"[(٥)] فلا يؤثر الأدب الإسلامى المضمون بل لا بد له من مقومات الفن، فهو مزاج من عنصرين التصور الإسلامى، والمكونات الفنية الجوهرية فى تركيبه الداخلى، وطرق أدائه، ويظهر أنه أزمع

(١) الإخوان المسلمون ١٧/ ٦/ ١٩٥٤ ص١٤، وكذلك ٢٠/ ٥/ ١٩٥٤ ص١٤.

(٢) نفسه ١/ ٧/ ١٩٥٤ ص١٤.

(٣) نفسه ١٠/ ٦/ ١٩٥٤ ص١٤.

(٤) نفسه ٢٤/ ٦/ ١٩٥٤ ص١٤.

(٥) نفسه ٢٠/ ٥/ ١٩٥٤ ص١٤.

إخراج كتاب يحقق فيه فكرته عن الأدب الإسلامى، سماه "لحظات مع الخالدين " فى عام ١٩٥١ ، ومن بين أولئك الخالدين محمد إقبال، لأنه وجد بينه وبينه "توافقًا غريبًا ، وقد تخطى المعانى إلى الكلمات، خصوصًا فى ما يخص الروح والوجدان، وإنى لشديد الشوق إلى دراسة إقبال "(١) ولم يتأت لتلك الدراسة أن تنشر، ثم ما لبث أن اعتقل، وربما أعد شيئًا منها، وانهمك فى إكمال تفسيره للقرآن "فى ظلال القرآن "وهو فى السجن، ووالى إخراجه جزءا جزءا متوخيًا فيه تبيان المنهاج الإسلامى، فى الدعوة والتغيير، وإنا لنجد فى ثناياه فقرات متناثرة تدل على اتجاهه النقدى فى هذه المرحلة "الأدب الإسلامى".

من ذلك تناوله للشعر الجاهلى، إذ يسوق نماذج منه، للدلالة على أخلاق العرب فى العصر الجاهلى. . كان التعاون فى الجاهلية على الشر أكثر من الخير، ونَدُرَ أن قام حلف للحق وذلك طبيعى فى بيئة لا ترتبط بالله، ولا تستقى تقاليدها من منهج الله. . . وهو المبدأ الذى يعبر عنه الشاعر الجاهلى. . . فيقول:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت ... غويت وإن ترشد غزية أرشد

وعمرو بن قميئة وامرؤ القيس وطرفة والأعشى(٢) لينتهى من كل النماذج التى ساقها إلى نتيجة فصّلها فى قوله " الإسلام التقط الجاهليين من سفح الخمر والقمار والعلاقات الجنسية الفوضوية والتبّرج والاختلاط مع احتقار المرأة ومهانتها"(٣)، وللناقد أن يدرس الشعر الجاهلى، بغية التعرف على الاتجاهات الأخلاقية للمجتمع الجاهلى، وتبيان طرائقه فى السلوك، ولكن ناقدنا جردّ الجاهليين من كل فضيلة "ندر أن قام حلف للحق " ومع شيوع الانحراف عن الجادة فى العبادة، بين الجاهليين لكن من الصعب ادعاء خلو ذلك المجتمع من القيم الفاضلة "مكارم الأخلاق "، ولو جاز الاستشهاد بالشعر الجاهلى لوجدنا فيه أمثلة كثيرة للانحراف، ولكننا نجد فيه أيضًا أمثلة كثيرة للخير مثل الكرم ونجدة الضعيف، وحماية المستجير، والبر بالجار، كما يمدنا الشعر الجاهلى بملامح مهمة عن النفس الإنسانية فى

---

(١) أبو الحسن الندوى، مذكرات سائح فى الشرق العربى ص١٥٣.

(٢) فى ظلال القرآن، ط: دار الشروق، القاهرة ١٩٧٦، جـ٢ ص٨٣٩ وجـ٥ ص٦٦٤. والبيت من شعر دريد ابن الصمة وقد ورد: "وما أنا" انظر: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١م ص١١٢.

(٣) نفسه جـ٦ ص٨٤٥.

أحوال مختلفة، وقد أقر الإسلام بعض أخلاق الجاهليين، علاوة على أن الشعر الجاهلى عمل فنى، فأين حظ هذا الشعر من النقد الفنى، من تذوقه وتحليله؟ إنه لا يعدو أن يكون وثيقة اجتماعية، يطبق عليها ناقدنا مقاييسه الأخلاقية، متغافلاً عن المثل العليا التى عبر عنها، مما يتجانس مع روح الإسلام. كذلك يقدم على نقد ألوان من الشعر فى ضوء التصور الإسلامى مثل قول الخيام:

لبست ثوب العمر لم أستشر   وحرت فيه بين شتى الفكر
وشوقى أنضو الثوب عنى ولم   أدر لماذا جئت أين المقرْ

ليقول: "المؤمن يعرف بقلب مطمئن... أنه يلبس ثوب العمر بقدر الله، وأن اليد التى ألبسته إياه أحكم منه وأرحم، فلا ضرورة لاستشارته، لأنه لم يكن ليشير كما يشير صاحب هذه اليد العليم... وهو يعلم لماذا جاء، كما يعلم أين المقر، ولا يحار بين شتى الفكر، بل يقطع الرحلة... فى طمأنينة،... وقد يترقى فى المعرفة الإيمانية، فيقطع الرحلة فى فرح شاعراً بجمال الهبة... هبة العمر أو الثوب الممنوح له من يد الكريم المنّان الجميل اللطيف "[1]. يختفى الإعجاب بفن الخيام، ومنحاه فى التعبير، وصوره وظلاله، وجمال عالمه، ليحل محل كل أولئك، أمر جديد هو نقد المعنى المفهوم من شعره، فإذا هو متناقض للتصوّر الإسلامى، عندما حوكم إلى مقوماته، ويتقصّى الجوانب التى يختلف فيها هذان البيتان مع التصور الإسلامى، فيجدها كثيرة، وكأنه يقدم لنا بديلاً لكيفية التعبير عن مثل هذه الأمور فى شعر متساوق مع التصور الإسلامى.

وهكذا نشهد تطوراً فى فكره النقدى، من الجانب الفنى إلى الجانب الأخلاقى ونرى سيد قطب يحاكم شعره هو إلى التصور الإسلامى، فيقول إن الاهتداء بذلك التصور يؤدى إلى اختفاء شعور كالشعور الذى عشتُه فى فترة من فترات الضياع والقلق قبل أن أحيا فى ظلال القرآن، قبل أن يأخذ الله بيدى إلى ظله الكريم، ذلك الشعور الذى خلعته روحى المتعبة، فعبرت عنه أقول:

وقف الكونُ حائراً أين يمضى   ولماذا وكيف لو شاء يمضى
عبث ضائع وجهد غبين   ومصير مقنع ليس يُرضى

(١) فى ظلال القرآن، ط: دار الشروق، ١٩٧٦ جـ٢٦ ص٣٣٥٢. والبيتان من رباعيات الخيام التى نظمها أحمد رامى شعراً، انظر: رباعيات الخيام، ترجمة أحمد رامى، ط٥، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦٠ ص٤٣.

فأنا أعرف اليوم ـ ولله المنة والحمد ـ أنه ليس هناك جهد غبين، فكل جهد مجزى، وليس هناك تعب ضائع فكل تعب مثمر، وأن المصير مرضى، وأنه بين يدى عادل رحيم، وأنا أشعر اليوم ـ ولله المنة والحمد ـ أن الكون لا يقف تلك الوقفة البائسة أبدا، فروح الكون تؤمن بربها وتتجه إليه، وتسبح بحمده، والكون كله وفق ناموسه الذى اختاره الله له، فى طاعة، وفى رضى، وفى تسليم، هذا كسب ضخم فى عالم الشعور وعالم التفكير[1] فإذا سيد قطب الذى يبلغ إعجابه بشعره حد تقديسه، فيزكيه، ويستشهد بنماذج منه فى كتابه "مهمة الشاعر فى الحياة"، ويورد أمثلة منه فى ثنايا مقالاته وكتبه فى مرحلته الثانية، دلالة على ازديان شعره بكل العناصر الفنية الممتازة التى تجعل من ذلك الشعر شعراً رفيع القدر، فإذا هو نفسه الذى يتولى نقد شعره الخاص فى ضوء التصور الإسلامى، ليبين انحراف نماذج من شعره عن القيم الإسلامية، ومناقضته لها، مناقضة يفيض فى توضيح تفاصيلها، ويحكم على البيتين بأنهما نتاج ضياع وقلق فلا غرو أن حملا معالم دالة على الضياع، والقلق، وذلك قبل أن " يحيا فى ظلال القرآن " فكأن تلك المرحلة مرحلة موته، أو تيه فى هجير الضياع، لأن الحياة فى ظلال القرآن نعمةٌ من عند الله، تستوجب الحمد والشكر، وكل ذلك فى معرض تفسيره لسورة الحجرات عند الآية (١٧) التى قال فيها تعالى: ﴿ يمنّون عليك أن أسلموا، قل لا تمنّوا علىّ إسلامكم، بل الله يمنّ عليكم أن هداكم للإيمان، إن كنتم صادقين ﴾ ومن هنا نراه يكرر عبارة "ولله الحمد والمنة" مرتين، وهو يوضح اهتداءه إلى موقف الإسلام من تلك القضايا الواردة فى البيتين، لأنه ما كان ليهتدى إلى سواء السبيل هذا لولا فضل الله ورحمته.

وهكذا نشهد نقلة هائلة فى تفكيره النقدى، ونلمس موقفًا جديدًا من الإسلام فى مضمار الأدب، ذلك أنه فى مرحلته الأولى "مع العقاد" كان يقول فى مجادلته للرافعيين عام ١٩٣٨م إن "الدين مهمته فى إصلاح نفس الفرد والمجتمع، وفى تهيئة هذا المجتمع لحياة الفرد، بالنصح والتخويف والتشريع وبكل الوسائل. . . وليس من الحكمة وضع الدين مقابلاً للفنون، لأنها تترجم عن النفس الإنسانية، وليس هذا من اتجاهات الدين إلا فى الدائرة التى تهمه لإصلاح نفس الفرد للمجتمع، والمجتمع للفرد على طريقته الخاصة ومن الناس من يستعزّ بالخوالج والآمال التى تجلوها الفنون، لأنها تلمس كل عنصر حىّ فيه،

---

(١) فى ظلال القرآن، ط: دار الشروق، جـ٢٦ ص٣٣٥٢.

وليس من الحكمة أن نسوم هذا الفريق الاختيار بين طريقة الفن وطريقة الدين، فى حين لا يعنى الدين ذلك»[1] وإنه ليعنى بالدين فى هذا المقام الإسلام، فيجعل الفنون، ومن بينها الأدب بلا شك، مستقلة عن الدين، وأنه من الأحسن أن تبقى خارج دائرته، وأن لا نقحم الإسلام فى شئونها، حتى لا نجبر الأديب على الاختيار بين أمرين، الانتصار لأدبه، أو الانحياز للدين، والتضحية بالأدب. وهذا الموقف من الدين واضح فى جداله مع الرافعيين، حتى أن محمود شاكر، كان يعتبر موقف قطب ضد الرافعى، موقفًا ينطوى على مناقضة صريحة للإسلام، وخروج على أسسه.

ولما جاءت المرحلة الثانية، من مراحله حيث جنح إلى الوجدان، بدا منتصرًا لأساليب الأدب فى الأداء، من الإيقاع وتركيب الألفاظ والصور والظلال، ولا يتخذ المضمون مقياسًا للحكم على قيمة الأدب، وتحديد مكانته، بعيدًا عن تلك الأساليب وبعد أن كان من براهينه على تفوق العقاد الأديب، ما ينجلى فى أعماله الأدبية، ولا سيما الشعر، من عمق فى التفكير، وسعة فى الأفق، عاد فرفض العقلانية ومظاهرها فى الشعر، وصار أفضل الشعر فى تقديره، هو المستمد من وراء الوعى المتحرر من أثر العقل المنطقى، حتى لا يكاد يبدو له أثر، أو ينعدم ألبتة. بل إنه حين كتب التصوير الفنى لم يعن بمضمون القرآن واتجاهه الفكرى بل قصد إلى دراسة الكتاب دراسة فنية، بوصفه وثيقة أدبية، وصرف النظر عن قيمته الدينية، وما يؤديه من دلالات ومعان، ولا نكاد نستثنى من هذا غير نقده للأغانى المصرية، حيث شن هجومًا عنيفًا على ميوعتها، وطابعها الشهوانى المريض.

فلما جاءت المرحلة الثالثة، مرحلة الأدب الإسلامى، طرح جانبًا فكرته السابقة عن فصل الأدب عن الدين، ولم يدع إلى معالجة الموضوعات الأدبية بروح إسلامى فحسب، بل دعا إلى استقاء هذه الموضوعات من الينابيع الإسلامية[2] وبهذا لا تقتصر الدعوة الإسلامية على الجانب السياسى، وتغيير المجتمع أو إصلاحه بل تشمل النشاط الأدبى، وبينما كان سيد قطب يستصغر شأن الشعر الجاهلى من الناحية الفنية، فى مرحلته الأولى، نجده هنا ينظر إلى دلالة ذلك الشعر على أخلاق أهل الجاهلية، ومباينتها للقيم الإسلامية التى جاءت لتحل محلها.

ويظهر أن المرحلة الإسلامية متداخلة مع المرحلة السابقة لها، وقد حاول ناقدنا أن يجمع

---

(١) الرسالة ٢٣٦، ١٨/ ٧/ ١٩٣٨ ص١١٨٠.

(٢) مهدى فضل الله، مع سيد قطب فى فكره الدينى والسياسى، مطبعة الرسالة، بيروت ١٩٧٨ص٥١.

فيها بين الموقف الأخلاقى "التصور الإسلامى" وبين الأصول الفنية التى انتهى إليها في المرحلة الثانية، كما أن اختلافه مع العقاد، لا يعنى تخليه عن كل القيم والأفكار التي استقاها منه، أو يمكن أن تجمعه بالعقاد.

"فى ظلال القرآن"، وعلاقته "بالتصوير الفنى":

"التصوير الفنى" يعبر عن مرحلة. والظلال ولدت فى مرحلة تالية ذات ملامح مختلفة. فى "التصوير الفنى" أرسى دعائم منحاه فى تذوق القرآن تذوقًا ينحصر فى حاق الفن، بعيدًا عن القداسة الدينية، وقد جلى للأعين خلاصة طريقته فى دراسة القرآن دراسة أدبية، القرآن فى التصوير الفنى وثيقة أدبية متفردة، ومتفوقة على كل الوثائق الأدبية فى الأداء الفنى.

وكان يريد أن يدرس المعالم الأساسية للتصوير الفنى دراسة تفصيلية مركزة، فيفرد لكل معلم مؤلفًا مستقلاً، فى سلسلة سماها "المكتبة القرآنية" وأخرج منها كتاب "مشاهد القيامة فى القرآن" الذى يستوعب بصورة مفصلة، قضية من القضايا التى ألم بها فى كتاب التصوير الفنى، على أنها من معالم التعبير الفنى القرآنى.

أما الظلال فقد نسج فيه على منوال آخر، فى ظروف مختلفة وكان هذا التفسير فى بدايته الأولى، مجموعة مقالات، تحت عنوان "فى ظلال القرآن" نشرت فى مجلة "المسلمون" التى كانت تصدر شهريًا. وبدأ التفسير من سورة البقرة، على صفحات المجلة، ولما دخل السجن عام ١٩٥٤ كانت دار إحياء الكتب العربية قد أخرجت أربعة أجزاء منفصلة من هذا التفسير، وأكمله وهو فى السجن حيث واصلت دار النشر طبعه مُنجّما حتى اكتمل.

فهل ندعى أن ناقدنا سار فى هذا التفسير سيرته فى "التصوير الفنى"؟ جلى أن ليس وكده من هذا التفسير جلاء المنحى الفنى للقرآن فى الأداء، فما عاد القرآن عنده وثيقة أدبية فحسب، لقد طرأ على شخصيته تغيير كبير فى هذه المرحلة، تحول فيه من ناقد أدبى صليبة، إلى داعية ينطلق من أسس فكرية معينة، يصدر عنها فى تأليفه، ويدعو إلى تطبيقها، وبدلاً من تفرد الأديب بكل نشاط قطب، رأينا توارى الأديب وانزواءه وراء قطب المفكر السياسى، لقد غلب ذلك عليه. وانجلى أنه يشكل أبرز أسارير وجهه يومئذ. فالتفسير المسمى "فى ظلال القرآن" الذى نشره هو فى مجلة "المسلمون" إحدى مجلات

الإخوان المسلمون فى مصر، لم يكن من نوع التصوير الفنى، دراسة بيانية بحتة، بل كان تفسيرًا للقرآن على أنه الجذع الأساسى لشجرة الإسلام، أى القرآن كتاب الدين، بما لهذا الدين من أصول وقيم، وبما لهذا الدين من مقدرات على حل المعضلات، ومواقف من الحياة المعاصرة، بجوانبها المختلفة. ولا يمنع هذا أن يتضمن التفسير أشياء تتصل بالأداء الفنى، بحيث تكون امتدادًا لمنحى التصوير الفنى. ولو أننا تتبعنا العلاقة بين الكتابين "الظلال والتصوير" لرأينا كتاب ظلال القرآن كثير الاستشهاد بالتصوير الفنى، كثير الإحالة إليه،[1] وقد تجده يستوعبه ويربى عليه فى مواضع شتى. فقد كتب فى التصوير الفنى عن قوله تعالى: ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ قال: ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ فيخيل إليك هذه الحياة الوديعة الهادئة التى تنفرج عنها ثناياه، وهو يتنفس، فتتنفس معه الحياة، ويدب النشاط فى الأحياء على وجه الأرض والسماء"[2] . فلما جاء إلى تفسير هذه الآية فى "الظلال" قال ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾، بل هو أظهر حيوية وأشد إيحاء، والصبح حىّ يتنفس، أنفاسه النور والحياة والحركة التى تدب فى كل حى، وأكاد أجزم أن اللغة العربية بكل مؤثراتها التعبيرية لا تحوى نظيرًا لهذا التعبير عن الصبح[3] إنه يورد فى الظلال، ما سبق أن ورد فى التصوير، محافظًا على روح الفكرة، بالرغم من تغييره هيكل العبارة تغييرًا لا يطمس التشابه أو يمس روح المؤدى. فعبارة "وهو يتنفس" تغدو "والصبح حىّ يتنفس" وكلمته: تتنفس معه الحياة ويدب النشاط فى الأحياء على وجه الأرض والسماء تغدو "أنفاسه النور والحياة والحركة التى تدب فى كل حىّ" إنها ذات الفكرة، وتأتى الزيادة فى إثبات الإعجاز للآية وسر تصويرها لنشأة الصبح، مما يذكرنا بعادة عرفناها كثيرًا فى نقده، حين ينفعل بالنص ويهلل له. ويقول فى التصوير ﴿ ألهاكم التكاثر حتى زرتم المقابر﴾ فهذه الصورة من جانب تصور قصر الحياة، فما كادت تبدأ بالتكاثر، حتى انتهت بالمقابر، وذلك أقصر ما تصور به فترة الحياة فى اللفظ والخيال، ولكنها من طرف خفى قد عرضت امتداد اللهو

---

(١) انظر فى ظلال القرآن، ط: دار الشروق، ١٩٧٦ جـ٣٠ ص٦٠٢، وجـ٢٩ ص٣٦٨٢ وص٣٦٩٥، وجـ٢٨ ص٣٥٤٣، وجـ٥ ص٢٥٥٤ وص٢٥٥٨ وص٢٥٥١ وص٢٦٤٢، ومن مشاهد القيامة انظر جـ٢٨ ص٣٥٤٣، وجـ٢٩ ص٣٦٨٢ وص٣٦٩٥.

(٢) التصوير دار المعارف، القاهرة ط٣ ص٨٤، سورة كورت آية ١٩ .

(٣) الظلال ط: دار الشروق، بيروت، جـ٣٠، ط٣ ص٤٨٢ .

طول الحياة من مبدئها إلى منتها،[1] وقال في "الظلال": "تعود الحياة الدنيا كالومضة الخاطفة في الشريط الطويل ﴿ألهاكم التكاثر حتى زرتم المقابر﴾ وتنتهي ومضة الحيا وتنطوي صفحتها الصغيرة، ثم يمتد الزمن بعد ذلك وتمتد الأنفال، ويقوم الأداء التعبيري ذاته بهذا الإيحاء فتتسق الحقيقة مع النسق التعبيري الفريد"[2] كانت العبارة الأولى تقول: "هذه الصورة تصور قصر الحياة" فغدت "إنها تصور الحياة كالومضة الخاطفة في الشريط الطويل"، فينتقل من الأداء المباشر للمعنى إلى الأداء الفني الموحى، الذي يرسخ المعنى بالصورة الفنية التي ساقها، ويضيف إليها جديداً".

وقد وقف في التصوير، عند سورة الكهف، عند قوله تعالى: ﴿وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال، وهم في فجوة منه﴾ أنقول إحياء للمشهد: إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق الإضاءة، ليكاد يعجز عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهي "تزاور" عن الكهف عند مطلعها فلا تضيئه، (واللفظة ذاتها تصور مدلولها)، وتجاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم ولذا تستطيع السينما بجهد أن تصور هذه الحركة العجيبة التي تصورها الألفاظ في سهولة غريبة[3].

ويقول عنها في "ظلال القرآن" هو مشهد تصويري عجيب، ينقل بالكلمات هيئة الفتية في الكهف، كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنها متعمدة، ولفظ تزاور تصور مدلولها وتلقى ظل الإرادة في عملها، والشمس تغرب فتجاوزهم إلى الشمال وهم في فجوة منه.[4] فيحافظ على قوام الفكرة مع بعض التعديل مثل صيرورة المشهد مشهداً تصويرياً عجيباً، يلتقطه شريط متحرك، وكان قد قال من قبل إن المسرح يعجز عن نقله، ولا يتأتى للسينما أن تسمو إلى تحقيقه إلا بمشقة وعسر.

. . . هذا علاوة على إلمام ناقدنا في تفسيره "الظلال" بالمواطن المتصلة بأصول التصوير الفني، مثل وقفته عند الموسيقى المسموعة، في إيقاع سورة التكاثر[5] وكلامه عن المنحى

---

(١) التصوير الفني، دار المعارف ط٣ ص١٠٩. سورة التكاثر آية ١-٢.

(٢) الظلال جـ٣٠ ص٦٥٠.

(٣) التصوير الفني ص١٥٧، سورة الكهف الآية ١٧.

(٤) الظلال، جـ١٥ ص٢٢٦٣.

(٥) الظلال، جـ٣٠ص٦٤٩، ط: بيروت ط٥.

القصصى والتناسق فى الأداء القرآنى فى سورة يوسف[1] ومشاهد القيامة فى سورة مريم. لقد وقف وقفة طويلة عندها لأنها "تمثل النموذج الكامل لمنهج الإسلام فى الأداء الفنى للقصة"... ومع أن هذا المنهج القرآنى واحد فى موضوعه وفى أدائه، إلا أن قصة يوسف تبدو وكأنها المعرض المتخصص فى عرض هذا المنهج من الناحية الفنية للأداء"[2] ويجىء هذا التفرد من أن "القصص القرآنى" ـ غير سورة يوسف ـ يرد حلقات، أما قصة يوسف فوردت بتمامها وبطولها فى سورة واحدة، وهو طابع متفرد فى السور القرآنية جميعًا[3] وهى سورة كاملة، تحتوى شخصية رئيسية "كذا" كاملة الأبعاد، وشخصيات ثانوية، "إنها تمثل النموذج الكامل لمنهج الإسلام فى الأداء الفنى للقصة، ذلك الأداء الصادق الرائع بصدقه العميق وواقعيته السليمة، المنهج الذى لا يهمل خلجة بشرية واقعية واحدة، وفى الوقت نفسه لا ينشىء مستنقعًا من الوحل، يسميه "الواقعية" كالمستنقع الذى أنشأته الواقعية الغربية الجاهلة... إنها تلم بالضعف البشرى، بما فيه لحظة الضعف الجنسى، ولكنها لا تسف فتزوّر الفطرة السليمة[4].

وهنا ينضاف تكوين جديد إلى نسيج منحاه فى تذوق البيان القرآنى، واستجلاء طرائقه فى التعبير، مما رأيناه فى "التصوير الفنى" وهذا التكوين هو الموقف الأخلاقى، فهو ليس أداء فنيًا معجزًا، بل هو آية فى السمو الأخلاقى، لا يغفل الطبيعة البشرية فى لحظات ضعفها وسقوطها، ولكنه يأنف من أن ينحرف بها. فيدخل عنصر جديد هو البعد الأخلاقى على نحو لم يكن قبل بارزا وحادًا وهو يتخذ هنا مصطلح "الواقعية" ليؤدى مفهومًا معارضًا لمفهوم الواقعية الذى عرفناه فى الآداب الغربية، مما توسع فيه محمد قطب من بعد.

---

(١) الظلال، جـ١٢ ص١٩٥١

(٢) نفسه ص١٩٥١.

(٣) فى ظلال القرآن ص١٩٥١.

(٤) نفسه ص١٩٥٢.

الفصل الرابع

معارك أدبيـــــة

بين الرافعى والعقاد:

عندما كتب محمد سعيد العريان، ترجمة لحياة الرافعى فى مجلة الرسالة، عرض فى المقالة السادسة والعشرين، للخلاف بين الرافعى والعقاد، ورد فيها أن الرافعى كتب مقالاً عن ديوان العقاد "وحى الأربعين" عام ١٩٣٣، فرد عليه العقاد فى جريدة "الجهاد"، فجرحه واتهمه فى وطنيته، إذ أن العقاد يومئذ كاتب الوفد الأول، ومن رأى العريان أن مقال الرافعى فى نقد الشعر، وإن كان لا يخلو من هفوات وزلات قلم[١] والعريان إنما يترجم لحياة أستاذه، ويوضح تطوراتها، ويعرّف بتراثه الأدبى، ولم يزعم أن مقال الرافعى منزه عن الخطأ، على رأيه الحسن فيه.

وكان أن تصدى له سيد قطب، مشيراً إلى كثرة الإسفاف والشتائم فى نقد الرافعى، وانتهى إلى عقد موازنة بين الرجلين، فالعقاد: "أديب الطبع والفطرة السليمة، والرافعى: أديب الذهن الوضاء، والعقاد منفتح النفس، ريان القلب، والرافعى مغلق من هذه الناحية منفتح العقل وحده، وطاقة العقاد وعالمه أرحب من طاقة الرافعى وعالمه[٢] فإذا كفة العقاد ترجح، وكفة الرافعى تشول، غير أن العريان يمضى فى استكمال حلقات دراسته عن حياة الرافعى، ويعلق على ما كتب قطب قائلاً: " ما أتى به من النقد ليس بشىء عندنا" ثم ينتدب محمود محمد شاكر ليتولى الرد على ناقدنا[٣] ومحمود شاكر من أصفياء الرافعى تربطه به وشائج المودة، والتلمذة، ووحدة النزعة، جاء فى رده أن الرافعى جرى فى نقده على مذهب العرب، فلا يقال عنه تلاعب بالألفاظ فى حين فاض نقد العقاد بالشتائم، ومع ذلك فإن للعقاد مكانة فى قلب شاكر، لا يؤثر فيها موقفه من الرافعى[٤] مؤثراً الموضوعية، ومحاولاً التجرد من العصبية وأن دفاعه عن الرافعى لا يعنى تبخيساً لقدر العقاد.

---

(١) الرسالة ٢٥٠، ١٨/ ٤/ ١٩٣٨ ص٦٤٩ وما بعدها، وانظر محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، مطبعة الرسالة ١٩٣٩ ص١٦٤.

(٢) الرسالة ٢٥١، ٢٥/ ٤/ ١٩٣٨ ص٦٩٣.

(٣) نفسه ٢٥٢، ٤/ ٥/ ١٩٣٨ ص٧٢٩.

(٤) نفسه ٢٥٣، ٩/ ٥/ ١٩٣٨ ص٧٨٢، ورقم ٢٥٥، ٢٣/ ٥/ ١٩٣٨ ص٨٥٣.

ويأتى فى رد قطب تمييز بين مدرستين، المدرسة الحديثة ويمثلها العقاد، والمدرسة القديمة ويمثلها الرافعى وجماعته، ويطلق على شاكر عبارة "العضو المنتدب" ثم يمضى فى نقد آراء الرافعى، مثل وصفه لفترة الحب، بأنها "ظلام كالليل"، مما يسخر منه، ويسفهه "فما يوجد حب فى الدنيا تظلم به الأرواح"(١) ولا نعلم ما الذى يمنع أديبًا من أن يبدو الحب فى مرآته على ذلك النحو، مادام صادقًا فى ذلك الشعور، وهناك فلاسفة وصفوا الحب بأوصاف مشابهة لوصف الرافعى، لا يبعد أن يكون اطلع على تلك الأوصاف، ويؤكد إطلاع الرافعى على تلك الآراء، ذهابه إلى أن هناك موتا، غير الموت المعروف، يظهر ما خفى وهو الحب، مما أورده قطب، فقال: "إن الحب من صميم الحياة بكل ذراته لا يعرف الحب الموت، ويليق به أن يكون ظلامًا، ولا يجوز لأحد من الناس أن يقرنه بهذين الأمرين، المخالفين لطبيعته"(٢)، ولكننا نجد بعض المفكرين ربط الحب بالموت، فى مفهوم سمّوه "الليلة الظلماء" مثل القديس يوحنا الذى قال "إن الحب لا يتحقق بكماله إلا فى الليلة الظلماء، والليلة الظلماء معناها الموت"(٣) إن الحب يبلغ أوجه، لدرجة أن المحب يتمنى الموت، ولا نستبعد أن يكون الرافعى قد قرأ هذه الفكرة فى الفرنسية التى له بها بعض إلمام أو سمعها أو بلغته.

وإن سيد قطب ليعنف فى نقد الرافعى، حتى يشك فى إنسانيته(٤) أو يجرده منها، ولعل المضاضة البادية فى نقده، متأتية من عنف الخصومة بين العقاد والرافعى، وشدة نقمة العقاد على صاحبه، أما شاكر فيكثر من إيراد عبارة وردت عن كلام قطب "أنا الأخصائى فى اللغة التى أعبر بها" وفى ذلك التكرار، تهكم شديد على قطب، لأن كلمة "أخصائى" من الناحية الصرفية، لا تعنى الحاذق فى فن من الفنون، البصير به، لأن أخصائى من الإخصاء، وإنما يقال متخصص من تخصص، ثم ينبه إلى صفة من صفات قطب، وفى نقد الشعر "حل المنظوم فى ألفاظ ملفقة، ثم نعته بالطرافة"(٥) لأنه لا ينظر إلى التكوين الداخلى للشعر، ويستمد منه أحكامه، بل يترجمه إلى معان، ثم يحكم على هذه المعانى.

(١) الرسالة ٢٥٥، ٢٣/ ٥/ ١٩٣٨ ص٨٥٤، و٣٠/ ٥/ ١٩٣٨ ص٩٠٦.

(٢) نفسه ٢٣/ ٥/ ١٩٣٨ ص٨٥٤.

(٣) عبد الرحمن بدوى، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥ ص٢٣.

(٤) الرسالة ٢٥٦، ٣٠/ ٥/ ١٩٣٨ ص٩٠٦.

(٥) نفسه ٢٥٧، ٦/ ٦/ ١٩٣٨ ص٩٤٠.

والحق أن المساجلة بين الأديبين، تتخذ طابعًا عنيفًا، وخاصة أن ناقدنا واضح الانحياز، لا يهمه الوصول إلى الحقيقة المجردة المنصفة، بل يريد الانتصار لأستاذه وثلب الرافعى والرافعيين.

ويدخل المعركة "على الطنطاوى" من دمشق، الذى يأخذ على المدرسة المجددة عجزها عن الأداء المستقيم، ويهاجم ممثلها العقاد، لأنه صاحب معان، إذ أن الألفاظ التى تؤدى معانيه تشبه "أطفالاً مهازيل يحملون الصخور العظيمة، فتسحقهم ويموتون تحت أثقالها"[(١)]، غير أن سيد قطب يؤثر "عدم الرد" عليه، لأنه يكرم دمشق، ويحترم أدباءها المستقلين، ولهذا يعد صمته عن كلمة الطنطاوى تكريمًا لدمشق[(٢)] وهذا مبرر أراد به التخلص من تناول ما كتبه الطنطاوى بالتعليق لا نظنه ينهض حجة مقنعة.

ثم يأتى إسماعيل مظهر، الذى يقول: "إن اعتراف قطب بأنه تلميذ من تلاميذ العقاد، معناه أنه أديب طبعة ثانية، أديب أسلوبه كالطبعة التى يتركها فى الرمل قدم أديب آخر... طبعة ثانية ولكنها مزورة من الأستاذ العقاد"[(٣)] وإذ ينبهنا قطب إلى أن إسماعيل مظهر هو طابع كتاب الرافعى "على السّفود" الذى يحوى نقدًا مرًا وشنيعًا للعقاد، يقول لإسماعيل مظهر هذا قلها "يا مولانا" كلمة صريحة أنت وأمثالك ممن لا يجدون فى أنفسهم الشجاعة الكافية لمواجهة من يريدون مواجهته فيلفون ويدورون، ويتخذون طرائق "المرأة" فى الدفاع والهجوم... وقل "يا مولانا" إنك تحقد على العقاد... أما سيد قطب فسمه أديبًا... فسيظل هو الذى أسقط عنك لحيتك المستعارة[(٤)] ليرد له الصاع صاعين، لأنه أثاره بذلك السباب، فما عتّم أن جعله أثرًا لا قيمة له، فكان أن شبهه "بالمرأة"! وانتقص من رجولته، وأسقط لحيته "المستعارة"، وهذا الطابع الذى تنصرف فيه الخصومة من تبيان الآراء المختلفة، وعرض الأفكار والحجج، إلى الشتائم والسباب هو طابع مألوف فى الحركة الأدبية فى مصر.

ويدخل المعركة كاتب آخر هو محمد أحمد الغمْراوى، ليحدثنا أن سيد قطب أراد هدم

---

(١) الرسالة ٢٥٧، ٦/٦/١٩٣٨ ص٩٤٠.

(٢) نفسه ٢٥٨، ١٣/٦/١٩٣٨ ص٩٧٨.

(٣) نفسه ٢٦٠، ٢٧/٦/١٩٣٨ ص١٠٤٤.

(٤) نفسه ٢٦١، ٤/٧/١٩٣٨ ص١٠٩٩.

الرافعي الكاتب المجاهد في سبيل الله، ولا يعدّ الصراع بين القديم والجديد، صراعًا بين أدب وأدب، بل هو صراع بين دين ودين، صراع بين الإسلام ومن تحللوا منه[1] وعلى هذه الدعوة، يأتي رد سيد قطب، فيقول: "الدين دين، هذه صيحة الواهن الضعيف يحتمي بها كلما جرفه التيار، . . . وإن أشد الجناة على الدين من يضعونه مقابلاً للعلم تارة، والفن تارة، ثم يحكمون أيهما أصح، وأولى بالاتباع . . . الدين دين "[2] أي أن الأدب بعيد عن دائرة الدين، فلا يجوز إقحامه في هذا الصراع، فالخير أن يظل كلّ منهما معزولاً عن الآخر، أو بعيداً عن التدخل في شئون الآخر، ويظهر أن الرافعيين ينظرون إلى الصراع مع العقاد وغيره، على أنه صراع بين التيار الذي يتمسك بالأصول العربية الإسلامية، والتيار الذي ينتصر للأصول الغربية ويريد أن يروج لها، ويجعل منها بديلاً لتلك الأصول العربية الإسلامية.

وقد أدلى كثير من الكتاب بآرائهم في هذه المعركة، كان معظمهم مناصراً للرافعيين، وقد وقف سيد قطب وحده في الساحة، يدافع عن العقاد في قوة، ويتحامل على الرافعي تحاملاً بيناً، ويحط من قدره، ويسفه نزعته الأدبية، وقد خالط نقده، موقف رافض للأقدمين، وعلق به كثير من السباب والتعريض.

مع محمد مندور، حول الشعر المهموس:

كتب محمد مندور مقالات عما سماه "الأدب المهموس "وتحدث عن الشعر المهموس، مبينًا أن الهمس لا يعني الضعف، بل هو "النغمات الحارة" الصادرة من أعماق النفس، فهو شعر يستغل كل طاقة في اللغة في "تحريك النفوس وشفائها مما تجد" وهو شعر صادق يعلق بالقلوب، واستشهد بقصيدتين لشاعرين من شعراء المهجر، أولاهما قصيدة "أخي" لميخائيل نعيمة، والثانية "يا نفس " لنسيب، وانتهى إلى أن من الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء، نعيمة وإخوانه بالمهجر، أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية. وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود كما قال أيضا "الثقافة هي التي تشع

---

(١) الرسالة ٢٦١، ٤/ ٧/ ١٩٣٨ ص١١٠٤، والرسالة ٢٦١، ١٨/ ٢/ ١٩٣٨ ص١١٨٧، فقال: "نحن نشفق على أخينا سيد قطب من عاقبة معاداة الحق، ومجافاة طريق القرآن" ص١١٨٧.

(٢) الرسالة ٢٦٣، ٨/ ٨/ ١٩٣٨ ص١١٧٩.

فى ألفاظ هؤلاء الشعراء، إنك لتقرأ الجملة لهم، فتحس أن خلفها ثروة من التفكير والإحساس "[1] ومن هنا ينحاز مندور إلى الشعر المهجرى، ويفضله على كل الشعر العربى فى ذلك الحين، لأنه يجد فيه كل مقومات الشعر المهموس، ويجد فيه عمقًا فكريا وشعوريًا دالا على عمق الثقافة، لأن المهجريين اتصلوا بالثقافة الغربية، وأحسنوا تمثلها. وهذا الموقف يشمل كل الشعراء المصريين، وعلى رأسهم العقاد، الذى لم ترضه هذه الآراء، وربما فهم منها أنه هو المقصود بذلك وهو الشاعر المتفرد، وكان أن قام سيد قطب الذى سبق أن جعل العقاد شاعر العربية الأول بلا منازع، وسبق أن زكّى شعره الخاص، وبشّر جيله "الجيل الحاضر"، فتناول نظرية مندور عن "الشعر المهموس" إنما يمثل لونًا واحدًا من ألوان الأدب، ثم أورد نموذجين، من شعر "شاعر مصرى كبير" ومن نثر أديب مصرى شاب فى رثاء أمه، على أنهما يمثلان الأدب المهموس الصادق، "فقد يكون الأدب هامسًا، وغير صادق، لما يعروه من زيف "[2] ونعرف من رد مندور عليه، أن الشاعر المصرى الكبير هو العقاد، وأن القطعة النثرية المنسوبة إلى الأديب المصرى الشاب هى من عمل سيد قطب نفسه، أما قصيدة العقاد فلا يرى فيها همسًا، ويرفض قرن قطب للعقاد بالمتنبى، لأن المتنبى شاعر، والعقاد لا علاقة له بالشعر، وأما القطعة النثرية فتخلو من الإيقاع ونبل الإحساس، ولم يوفق كاتبها إلى اختيار التفاصيل الدالة مثلما فعل "أمين مشرق" الذى يذكر تفاصيل دالة، مثل: "فستانها العتيق "و "يديها اللطيفتين" من فتات الحياة الذى يحسن التقاطه كبار الشعراء، فيؤثرون فى نفس المتلقين، ويقف عند استشهاد قطب بنثره قائلاً: "واحتجاج الإنسان بنثره الخاص شىء سمج، وممعن فى السماجة أن يتحدث الإنسان عن نفسه فى مناقشة الغير - كذا - فيدعى أن فى نثره معانى كبيرة[3] ولو أن ناقدنا استدل بنماذج أخرى من الأدب المصرى الحديث، ليثبت رأيه فى مفهوم الأدب المهموس، أو لينقضه من أساسه، لكان ذلك أفضل، غير أنه لم يرد الدفاع عن الأدب المصرى الحديث كله، وإنما همه الدفاع عن أستاذه العقاد ومدرسته، وهو خير من يمثل المدرسة بعد العقاد، وما كان

---

(١) فى الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر ط٣، القاهرة ص٧٥ وص٨٥، وأنظر ص٦٩.

(٢) الرسالة ٥١٥، ١٧/ ٥/ ١٩٤٣ ص٣٩٠-٣٩١، و٢١/ ٦/ ١٩٤٣ ص٤٤١.

(٣) الرسالة ٥٢٤، ٧/ ٦/ ١٩٤٣ ص٤٥٣، ورقم ٥٢٢، ٥/ ٧/ ١٩٤٣ ص٥٢٩، ورقم ٥٢٦، ٢/ ٨/ ١٩٤٣ ص٦٠٩.

ليقدم على مجادلة مندور، ونقض مفهومه، لو لا أنه مسّ العقاد ومدرسته بصورة أو أخرى، كما نلمس أن محمد مندور نفسه تحامل على العقاد، فجرّده من الشاعرية، وأخرج كل قصائده من باب الشعر.

ويصف قطب وقفة مندور عند قصيدة العقاد بأنها "وقفة غبية بليدة" ثم يحاول تفسير إعجاب مندور بالشعر المهموس على أنه إعجاب بكل شعر فيه "نغمة أسى رقيق متهالك" في المرة الأولى، وفي مقال تال يرى أن مندور لا تعجبه الشخصيات التي فيها "فحولة وجهارة" ويرجع هذا الميل إلى مزاج "خاص يهفو إلى الحنان... ويستنيم إلى الهمس والوشوشة" ويفسر هذا المزاج بأنه "مزاج موكل بالأحاسيس الصغيرة الهامسة، والمظاهر التافهة الساذجة، لا يستقل حسه بإحساس ضخم... وتلك الجزيئات تستلفت نظر المرأة بشدة في الحياة، وذوي الأمزجة الخاصة كذلك" وأن هذا الميل إلى الحسية دليل عقدة نفسية أو حادثة عارضة [1] وبهذا يبعد عن مناقشة القضية الجوهرية، إلى رد مفهوم الأدب المهموس إلى عيب كامن في تكوين شخصية مندور، حتى أنه ليشتط في ذلك إلى حد الطعن في رجولة مندور، وهو منحى ثابت في مناقشات ناقدنا، إذ سبق أن رأيناه يخلع صفات النساء على أبي شادي وإسماعيل مظهر، ويجردهم من خصائص الفحولة التي يراها منعقدة للعقاد، مما عده مندور مهاترة، وقال لعل الأستاذ قطب قد سمع من العقاد أن "رينان" وصف بمشابهة المرأة... أحب أن يعلم الأستاذ قطب وأن ينقل إلى الأستاذ الكبير العقاد أن الحياة ليست من البساطة بحيث يظنان، وليس بصحيح أن بين الرجل والمرأة اختلافًا في الطبيعة ثم يستدل بأسطورة يونانية على أن الرجل والمرأة مخلوقان من عناصر متشابهة ويقول: "إنه لمن الحمق محاولة تنقص الرجل برد أحد إحاسيسه إلى المرأة"... "إن أنوثة قادة البشر من كبار الرجال... مثل تاجور ورينان ولامرتين، خير من رجولة صاحبنا وأذنابه" [2] وهو هنا لا يرد على قطب فحسب، بل يوجه القول إلى العقاد، لأن سيد قطب يعبر عن رأي أستاذه ويحسب العقاد هو المحرك الأساسي لهذه المعركة، وهو ما

---

(١) الرسالة ٥١٨، ٧/٦/١٩٤٣ ص٤٥٣، ورقم ٥٢٢، ٥/٧/١٩٤٣ ص٥٢٩، ورقم ٥٢٦، ٢/٨/١٩٤٣ ص٦٠٩.

(٢) الرسالة ٥٢٤، ١٩/٧/١٩٤٣م ص٥٧١، و٥٢٦، ٢/٨/١٩٤٣م ص٦٠٩، وفي الميزان الجديد ط٣، ص١٠٩.

وقر فى نفس مندور، ولا شك أن ثبوت كون الأدب المهموس دالاً على مزاج أنثوى، وأن مزاج محمد مندور مشابه لمزاج النساء، كل أولئك لا يمكن أن يثبت وضاعة الأدب المهموس، وسماجة نماذجه، إن إثبات تلك التهمة التى ألصقها بشخصية مندور، لا تعنى أن قضية الأدب المهموس باطلة، وإن جنح مندور فى رده إلى الموضوعية، ومقارعة الزعم بالحجة، فإن كلامه لا يخلو من نبرة امتعاض وغمز، وقد استفزت هذه المعركة أقلامًا فساهمت فيها، إذ كتب دريني خشبة أن "الذى سبّ أخاه فى كمال رجولته أظلم، ولعله هو الذى انحرف أولاً، فسبب انحراف صاحبه "[1] سيد قطب الجانى إذن، وإليه يعزى الرشاش الذى تناثر من قلم مندور، ويكتب زكريا إبراهيم أن القضية التى يدافع عنها قطب ليست بخاسرة، ولكن طريقة سيد قطب هى التى جرّت الخسران عليها، مما أوهى حجته، وأتاح لمندور أن يصيب مقتلاً، وأنه لم يرد الدفاع عن أدباء مصر بقدر ما كان غرضه الدفاع عن نفسه، والانتصار للعقاد، كأن ليس فى مصر غيرهما[2] ولكننا حين نطالع ردّ قطب على دريني وزكريا إبراهيم، نجده ينسبهما إلى: "عاميّة فى الذهن والتفكير، يرفض الخضوع لمقتضياتها، فيتحرج تحرجًا كاذبًا من الاستشهاد بشعره أو شعر العقاد، فهو يربأ بنفسه عن ذلك "لأننى لا أتلقى معاييرى الفكرية والخلقية عن العوام وأشباه العوام "[3] وهذه مغالطة صريحة، وطعن غير مقبول فى شخصين أبديا رأيا، كان الردّ عليه أفضل من الطعن فى قائليه، ولو أنه انصرف إلى قضيته الفكرية فانتصر لها لكان خيرًا له.

مع دريني خشبة:

كتب دريني خشبة تحت عنوان "قضية اليوم " ينعى على توفيق الحكيم، انحداره بشهر زاد إلى حضيض الفاجرات وأسواق البغايا"[4]، لما رأى فيها من شيوع الرذيلة، ومن مجافة

---

(١) الرسالة ٥٢٨، ١٦/٨/١٩٤٣ ص٦٥٠-٦٥١.

(٢) نفسه ص٦٦٠، وصف مصطفى عبد اللطيف السحرتى هذه المعركة فقال: "انبرى سيد قطب فى شىء من الحدة والتحامل. انظر: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة دار المقطم، القاهرة، ١٩٤٨ص٢١٤.

(٣) الرسالة ٥٢٩، ٢٣/٨/١٩٤٣ ص٦٧٦-٦٧٧.

(٤) نفسه ٥٠٨ن ٢٩/٣/١٩٤٣ ص٢٤٩.

للأخلاق الكريمة، لكن ناقدنا يرى في رده على دريني، أن "أحلام شهرزاد" حوت صوراً فاتنة أرفع من لوحات الفن التي رسمها طه حسين في الأيام ودعاء الكروان والحب الضائع[1] مشيراً إلى الأداء الفني لذلك العمل الفني الذي يفوق في روعته أعمال طه حسين على حسنها، في حين أن دريني خشبة اهتّم بالجانب الأخلاقي. ويقف سيد قطب عند عبارات قاسية وردت في مقال دريني، إذ يصف من يخالفونه الرأى في أحلام شهرزاد، بالرقاعة، وأنهم "نوكى وفسول وقعاديد" مما يتمنّى ان تتجنبه لغة النقد الأدبي كما يتمنى أن ينأى النقد الأدبي عن استثارة نخوة الدين والأخلاق ضد الرأى الأدبي المخالف لرأى الناقد[2] وقد حفلت عبارات دريني بحدة وفظاظة، ولا شك أن الدعوة إلى الموضوعية، والإنصاف، وتنزيه الخصومة الفكرية عن الإسفاف، لهي دعوة صحيحة، ولكن ناقدنا يقول لدريني: "أحب أن أطمئنه، وهو حديث عهد بالعمل تحت رياسة المستشار الفني، أنني جربتُ مؤلف "أحلام شهرزاد" في نظرية للنقد الأدبي، وعلمت أنه لا يثير غضبه ولا يستوجب رضاه "[3] ويقصد بالمستشار الفني طه حسين، حيث يعمل دريني تحت أمرته، فكأن هناك دافعًا خفيًا وراء نقده، هو التودد إلى المستشار الفني، للظفر برضائه على سبيل التملق والرياء، وهذا كما كتب دريني: " صغار لم أكن أوثر لك الانزلاق فيه . . . ألا تعلم أننا تلاميذ الأستاذ وحواريوه منذ أكثر من ربع قرن، على أن رأيك في الأستاذ طه رأى فج فطر، وأنا أعرف به منك "[4] وذاك ردّ فعل من جريح على من جرحه، وغمزه، يضيف إلى الحوار شوائب، كان من الأحسن إسقاطها، لأنها لا تخدم القضية الجوهرية، وهما يجريان هنا على عادة المعارك الأدبية في مصر، على ذلك العهد، حيث لا يفرّق المتناقشون بين القضية الفكرية وشخصية المناصر لتلك القضية، ولهذا يختلط فيها الحق بالباطل، والمعدن الأصيل بالأوشاب والزيف.

وقد بقي شيء من هذا الجدل، مستعراً كالجمر تحت الرماد، في نفس ناقدنا، حتى إذا شبّ النزاع حول الأدب المهموس، وتدخل دريني مدليًا بدلوه، رد عليه ناقدنا، فنسبه إلى

---

(١) الرسالة ٥٠٩، ٥/ ٤/ ١٩٤٣ ص٢٧٨.

(٢) نفسه ص٢٧٨.

(٣) نفسه ٥٠٩، ٥/ ٤/ ١٩٤٣ ص٢٧٨.

(٤) نفسه ٥١٠، ١٢/ ٤/ ١٩٤٣ ص٢٩٨.

العامة فى طريقة التفكير، ولهذا كتب دريني معقبًا عليه "هل عدوت الحق حين أشرتُ إليك تلك الإشارة اللطيفة الخفيفة، فحملتك الحق فيما بدر منك فى حق محاورك، حين أضفته إلى سيداتنا وحبات قلوبنا النساء . . . تقول فى حبيبك وصفيك ـ دريني خشبة ـ إنه رجل عامى فى ذهنه، وفى نفسه، وفى معايير أخلاقه، بارك الله لك يا شيخ سيد، فى ذهنك، وفى نفسك، وفى معاييرك الأخلاقية، وبارك الله لك فى هذا اللسان الطويل العريض "[١] وهو عتاب ولوم، من أديب تربطه به صلة ود متينة، وليت ناقدنا التزم دعوته إلى لغة نقدية مبرأة من الزيغ .

وقد رافق الجدل حول شهرزاد، جدل حول موضوع آخر ذلك أن أ . ع . كتب أن شعر الشباب غير مفهوم، وذكر أنه قرأ قصيدة لشاعر شاب عنوانها "زفرات فى التيه" فألفاها تأوهات صاخبة بلا معنى[٢]، ولأنه أنكر جميع الشعراء بعد شوقى وحافظ، وطعن فى شعر الشباب، فقد أبدى دريني خشبة رأيه فى ذلك فقال: "هل من العدل أن ينكر أستاذنا العشرات من شعراء الشباب، وهم أثمن قلادة يتحلى بها جيد مصر الحديثة، . . . هل من العدل أن يجحد على محمود طه وناجى والخفيف ومحمود حسن إسماعيل ورامى وجودت وغنيم وعبد الغنى سلامة ونجا والنشار وشيبوب وقطب وغيرهم ممن لا تحضرنى أسماؤهم اللامعة فى سماء شعرنا الحديث "[٣] فيسلك سيد قطب مع هؤلاء الشعراء الشبان الذين أورد أسماءهم، وأبان عن استئهال أشعارهم للتقدير، وأن الوقوف عليها يثبت أن للشباب شعرًا جيدًا، ويعقب سيد قطب على هذا "دريني رائد، وهو يحمل المشعل لشعراء الشباب إن عطفه يتسع حتى يشمل الكثيرين فيسلكهم فى عداد الشعراء، ومع شعراء بحكم النظم، وبحكم برقشة النظم، سلك هذه الكثرة الكثيرة مع تلك القلة القليلة التى تستحق لقب الشعراء . . . ولكن ما رأى الأستاذ المفضال لو رجوته ألا يشملنى بعطفه الوسيع، ولو أنهيت إليه كذلك أن بعض من حشدهم يرجونه مثل هذا الرجاء فى خاصة أنفسهم "[٤] ذلك أن ناقدنا يأنف من أن يسلك مع أولئك فى قرن واحد، ولا يكاد يرضى إلا عن قلة ممن

(١) الرسالة ٥٣٠، ٣٠/ ٨/ ١٩٤٣ ص٦٩٨ـ٦٩٩ .

(٢) نفسه ٥٦٠، ٢٧/ ٣/ ١٩٤٤ ص٢٧٨ .

(٣) نفسه ٥٦١، ٣/ ٤/ ١٩٤٤ ص٢٩٨ .

(٤) نفسه ٥٦٢، ١٠/ ٤/ ١٩٤٤ ص٣١٨ .

ذكروا ومن حقه أن يرفض ذكره مع الناظمين، لكن ليس من المعقول أن نحجر على "دريني" قائلاً: "أنا سعيد كل السعادة، لأن الأستاذ دريني سلكني مع طائفة من الشعراء أرجو أن أسمو إلى نباهة شأنهم، على الرغم من أنه نبه شأني بذكرى في عدادهم "[1] وهو محمد عبد الغني حسن، الشاعر الذي نرى ناقدنا بعد سنوات من هذا الجدل، يعد شعره من النوع الهابط فنيًا، ولا ريب أن سيد قطب يسمو بشعره عن أن يقاس بشعر كثيرين من الشعراء المصريين المعاصرين له، وهذا مبعث ثورته.

حول تيمور:

كتب صلاح ذهني مقالاً، تناول فيه بعض الآراء التي أبداها سيد قطب، عن محمود تيمور، منها إقحامه ثلاثة كتّاب في أبواب لا تلائمهم، فأعطى الحكيم مذهبًا في القصة، وليس له فيها شيء، وأقحم المازني بين كتاب القصة، وتكلم في الرواية عن كفاح طيبة لنجيب محفوظ، وأهمل توفيق الحكيم، وبهذا يكون قد وضع كاتب رواية Novelist مع كتاب القصة القصيرة Short Story Writers ووضع كاتب مقالة ممتاز Essayist مع القصصيين[2] ويأتي رد سيد قطب عليه فيقول "يا هذا العالم باللافتات... كيف تتحكم فتحتم تسمية "عودة الروح" و "كفاح طيبة" روايتين، ولا تسميهما قصتين، مع اعتزازك العريض... ثم تنكر أن يكون المازني كاتب قصة فبماذا تسمى إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني، أتسميهما مقالين؟ لأنه كاتب مقالة فحسب، وينكر أن يكون لتوفيق الحكيم قصة، فما عودة الروح، وما راقصة المعبد، في عرف السيد صلاح "[3] ويبدو أن مسألة الإقحام هذه، تعود إلى عدم استقرار المصطلحات التي شاعت في تلك المرحلة، فناقدنا يطلق على التمثيلية أو المسرحية مصطلح "رواية" وقد يسميها "رواية تمثيلية" في حين يطلق صلاح ذهني "الرواية لتقابل المصطلح الإنجليزي Novel، ويظهر أن هذا المصطلح بدأ يرسخ جذوره يومئذ، وينسحب من المسرحية ثم انفرد بالدلالة على الحكاية الطويلة بعدئذ، وكان قطب يطلق على ما يقابل الرواية عند ذهني كلمة "قصة"، فهذا الخلاف هو من أثر أزمة المصطلحات في ذلك العهد.

---

(١) الرسالة ٥٦٣، ١٧/ ٤/ ١٩٤٤ ص٣٣٨.

(٢) نفسه ٥٨٩، ١٧/ ١٠/ ١٩٤٤ ص٩٣٣.

(٣) نفسه ٥٩٠، ٢٣/ ١٠/ ١٩٤٤ ص٩٥٩.

أما خلافهما حول المازنى، فيظهر أن صلاح ذهنى ذو اطلاع على الآداب المكتوبة باللغة الإنجليزية والمنقولة إليها، ولهذا لا يرى فى كتابات المازنى مستوى فنيًا ناضجًا يؤهلها لأن توصف "بقصص أو روايات" جديرة بتلك المستويات التى تدل على أعمال أدبية، تتوافر فيها شروط فنية معينة، ويمكن أن تقاس بنماذج أدبية، طالعها فى اللغة الإنجليزية، من روايات ناضجة، أما سيد قطب فينحصر إطلاعه فى مجال الرواية على ما كتب بالعربية، أو نقل إليها من نماذج ليست كلها راقية من حيث البناء الفنى، ولم يتأت للمترجم منها، أن ينقل نقلاً أمينًا ذاخرًا بالحيوية، ولهذا أطلق على أعمال المازنى قصصًا وأثنى عليها.

ويحاول أن يرد كلام صلاح ذهنى إلى مؤثرات ذاتية، منها أنه دأب على تشجيع صلاح ومجاملته غير أن صلاحًا هذا لم يحرز أى تقدم فى المعالجة القصصية، حتى كتابه الرابع، وما عاد أديبًا ناشئًا يستحق التشجيع، ومنها: "أننى لم أرض تيمور، وهو يحس أنه ظل باهت لتيمور"[(١)] فيضاف إلى محور الخلاف الأساسى، من القضايا الفكرية، مسائل شخصية ليست بذات نفع فى الصراع الأدبى، ولنا أن نتوقع من صلاح أن يثأر لنفسه، فيجعل قطبًا ظلاً للعقاد ثم يقول عن قطب: "إن صلح ناقدًا للشعر، فهو غير صالح لأن يكون ناقدًا للقصة، لأن دراسة القصة، ومعرفة المدارس الأدبية تقتضى معرفة لغة أجنبية، وهو ليس على شىء من ذلك، ومع هذا يشغف بذكر الأسماء الأفرنجية، إرضاء لمركب النقص الخبيث "[(٢)]، ولم يك قطب يعرف لغة من اللغات الأوروبية فى ذلك الحين، وهو لايذكر ذلك، ويقول: "ولعل ما كسلنى عن تعلم لغة أجنبية هو أننى أرى الأستاذ صلاح وعشرات من أمثاله يعرفون لغة يتبجحون بمعرفتها، ويلوكون مصطلحاتها، ثم يكونون حيث هم، وأكون حيث أنا، فأرى أن اللغة، وإن كانت ضرورية، لا تخلق المعدومين ولا تعدم الموجودين "[(٣)] وإن رجلاً يتسنى له أن يظفر بملكات قطب ومواهبه، لا يقدح فى نتاجه، أنه لا يحسن لغة غير العربية، ولا يحرمه ذلك نصيبه من الفضل والتفوق، بحيث يكون كل عارف للغة أوروبية أديبًا متمكنا وناقدًا حصيفًا غير أنه من المغالطة أن يعزو ناقدنا زهده فى تعلم لغة أجنبية إلى ما لمسه عند عارفى اللغات الأجنبية مثل صلاح من ضعف.

---

(١) الرسالة ٥٩٠، ٢٣/١٠/١٩٤٤ ص٩٥٩.

(٢) نفسه ٥٩٣، ١٣/١١/١٩٤٤ ص١٠١٦-١٠١٧.

(٣) نفسه ٥٩٤، ٢٠/١١/١٩٤٤ ص١٠٣٥.

حول التصوير الفنى فى القرآن :

كان نجيب محفوظ أول أديب تصدى لتقديم كتاب التصوير الفنى فى القرآن ، فأثنى عليه ، ثم أبدى آراء من بينها أن المؤلف تحدث عن التشخيص والتجسيم وغيرهما ، وتلك الخصائص من سمات الشعر ، غير أنه لم يحدد النوع الأدبى الذى يمكن أن يصنف فيه القرآن الكريم ، كما خالفه فى إطلاق كلمة "النماذج الإنسانية" على الآيات التى أوردها ، وكان يفضل لو أنه سماها طبائع ، لأن النماذج أشمل من الطبائع[1] أما عن السمات الشعرية ، والنوع الأدبى الذى ينتمى إليه الكتاب الكريم ، فيلمح سيد إلى أنه أشار إلى هذه القضية فى الكتاب[2] ذلك أنه ناقش رأى طه حسين القائل : "ليس شعراً ، وليس نثراً" ، وذهب إلى أن القرآن نثر ، وإن وجدنا فيه بعض الخصائص الفنية للشعر ، فهو ما يزال متمسكًا برأيه الأول ، ولو أنه أخذ برأى طه حسين ، ووافقه لكان أجدى ، فنقول إن القرآن هو كلام الله المنزل من عنده تعالى المتميز عن النثر والشعر وإن كان يتضمن الخصائص التعبيرية للشعر والنثر الفنى .

أما عن النماذج الإنسانية ، فإن مؤلف التصوير الفنى ، يرى إطلاقها على كل طبيعة إنسانية ذات سمة معينة مناسبة للتعبير القرآنى ، ويكون كل نموذج عنوانًا على طائفة من الناس ، غلبت عليهم تلك الطبيعة ، فالمكابرة طبيعة ، والمكابر نموذج مثل المقامر والبخيل[3] وفى هذا توسيع لمفهوم "النماذج الإنسانية" التى حصرها علماء النفس فى حدود ضيقة ، وفى القرآن الكريم إشارات إلى أنواع من البشر ، يستقل كل نوع بسلوك وصفات معينة .

وواضح أن هذه المحاورة بين الرجلين ، قد جرت فى هدوء وود ، وبعدت عن الانفعال والانحراف ، فانحصر كل كاتب فى تبيين وجهة نظره ، وجاء كاتب آخر هو عبد اللطيف السبكى المدرس بكلية الشريعة ، فأخذ على الكاتب ، أنه لم يستهل بالبسملة ، وهو كاتب جاد يدرس القرآن من الناحية الفنية[4] ويأتى التعليل من سيد قطب "ماذا تعنى التسمية إلا إثبات التوجه إلى الله بالعمل وليس كـ. ب عن القرآن ، على نمط كتابى فى تمجيده من

---

(١) الرسالة ٦١٦ ، ٢٣/ ٤/ ١٩٤٥ ص٤٣٣ .

(٢) نفسه ٦٢٠ ، ٢١/ ٥/ ١٩٤٥ ص٥٢٧ .

(٣) نفسه ص٥٢٧ .

(٤) نفسه ٦٢٠ ، ٢١/ ٥/ ١٩٤٥ ص٥٤٢ .

الوجهة الفنية فى حاجة إلى هذا الإثبات الشكلى، إنه كله توجه، إنه كله تسمية"[1] حقًا إن الطبعة الأولى من الكتاب لم تصدر بالبسملة، ولو اعتذر ناقدنا عن هذا النقص، لكان أجدى، ولو آثر الكفّ عن الرد لكان أحسن، لأن البسملة ليست أمرًا شكليًا، لا يضير حذفه، لأنها تقليد حسن جرت عليه التآليف العربية، وخاصة التآليف المتصلة بالكتاب والسنة، وهى مسلك مستمد من روح الدين الإسلامى، وكون الكتاب كله توجّها إلى الله تعالى، لا يعفى كاتبه من إثبات البسملة، وهناك عشرات المصنفات، فى التفسير والحديث والفقة واللغة والأدب، كلها توجه، ولم يمنعها ذلك من أن تحلّى بالبسملة. ثم يعرض السبكى لبعض القضايا المتصلة بالمنهج العام مثل خلو الكتاب من فهرس للآيات الواردة فيه، ووجود تصحيف وتحريف فى آيات كثيرة، وهى مسائل ضرورية ومهمة، فى هذا الكتاب الجاد تساعد القراء على أن يفيدوا منه على نحو ميسور، وتزيده قيمة وجمالا، وهو أمر نتمنى أن لو تم تحقيقه فى الطبعات الحديثة للكتاب.

كتب عبد المنعم خلاّف عن الكتاب، وهو فى عرفه طفرة فى مجال الدراسات البيانية للكتاب الكريم، لكنه يرى أن ذهاب المؤلف إلى أن التصوير الفنى هو الأداة المفضلة فى التعبير القرآنى، بحيث يعنى الوقوف عليها إدراك سر الإعجاز فى القرآن، هو حكم يقتضى الإحصاء فهل أحصيناه؟ إن التصوير هو أداة من أدوات. . . فهو إذن ليس سر الإعجاز الذى لن يدرك أبدا[2] ويدفع قطب بأن حكمه قائم على الإحصاء، وتشهد نسخته الخاصة من القرآن، التى استخدمها فى بحثه، على صدق حكمه، لأنه لا تكاد تخلو صفحة واحدة من التصوير الفنى. . . أما إدراك الإعجاز فهناك فرق كبير بين إدراك السر، وبين صنع الكلام المعجز، لأن الإعجاز جدير بألا يكون سرًا مجهولاً، إذ يكفى ألا يقدر أحد على صنع مثله. . . إن عبد المنعم يقدم العقل على غيره، فى كل أمور العقيدة، ثم يجعله عاجزا عن درك الإعجاز فى القرآن[3] وإدراك سر الإعجاز فى القرآن، وفى كثير من خلق الله، أمر ممكن يستطيع العقل البشرى أن يقف عليه، لكن المحك هو هل يستطيع الإنسان أن يصنع مثله، وإن كان يعرف مكوناته؟ وفى ذلك دليل ساطع على الإعجاز، فإن يتأت الإعجاز من معرفة بالسر، يكن أبلغ فى الدلالة من أن يتولد من عجز عن إدراك السر.

---

(١) الرسالة ٦٢١، ٢٨/ ٥/ ١٩٤٥ ص٥٦٩.

(٢) نفسه ٦١٧، ٣٠/ ٤/ ١٩٤٥ ص٤٥٢.

(٣) نفسه ٦٢٠، ٢١/ ٥/ ١٩٤٥ ص٥٢٨. ورقم ٦٤٥، ١٣/ ١١/ ١٩٤٥ ص١٢٢٧.

وفى تلك المجادلة، يعتذر قطب إلى صديقه خلاّف عن عبارات شكا منها "أحب ألا يكون فى نفسه منها أثر، ليظل هذا الجدل العلمى المفيد بعيدًا عن جميع المؤثرات "[1] وهو ملمح حسن، لم نكن نعرفه فى مساجلات ناقدنا من قبل، فقد عهدناه مهاجمًا يشرع قلمه فى عنف، وقد يجبهُ محاورهُ بكلام غليظ، ثم لا يعتذر عما بدر منه، بل ربما أمعن فى الغلظة وأصر على التجريح، وها هو الآن يبدو أسجح نفسًا، يقدم العذر ويبدو حريصًا على سلامة الجدل من الشوائب.

غير أنه يشكو إلى خلاّف "كلمته الظالمة"، قرن بعض عملى "التصوير الفنى" ومشاهد القيامة، وبعض عمل المرحوم الرافعى فى "إعجاز القرآن" وإنه ليعلم، وقراء الكتابين يعلمون، أنه ما من نقطة ارتكاز واحدة بين النهجين، بل لقد قرر بعض النقاد أن طريقتى فى عرض الجمال الفنى فى القرآن، غير مسبوقة فى كل ما كتب عن هذا الموضوع على مر الأزمان[2] وأن تفوق كتاب من الكتب فى مجال محدد لا يحول دون قرنه بما سبقه من كتب فى ذلك المجال، ومع ورود عبارة "المرحوم الأستاذ" الدالة على تغير طفيف فى موقف ناقدنا من الرافعى، إلا أنه بدا ممتعضًا، يزوّر من مجرد قرن كتابه بكتاب الرافعى، وكأن كتاب الرافعى وضيع لا يليق أن يذكر، وإن اختلف الكتابان فى التناول فهما يتفقان فى تناول القرآن الكريم من ناحية الجمال الفنى، وإن شهادة النقاد، لا تمنع كاتبًا من إبداء رأى ما يصدر فيه عن صدق وإيمان، وهو عبد المنعم خلاّف الذى شهد لكتاب ناقدنا بالتفوق، ولكنه سيد قطب يريد أن يختص كتابه بمنزلة لا يدانيه فيها أحد، حرصا على الريادة. وجلى أن المناقشات التى دارت حول كتاب التصوير الفنى، برئت إلى حد كبير من الجنوح إلى التجريح والتهكم، وازدانت بالموضوعية والهدوء، وهذا ملمح جديد لم نعهده من قبل فى مناقشات ناقدنا.

(١) الرسالة ٦٤٥، ١٣/ ١١/ ١٩٤٥ ص١٢٢٥.

(٢) نفسه ص١٢٢٧.

الباب الثانى

اتجاهه النقدى ومنابعه وتأثيره ومكانته
فى آثار الدارسين

■ ■

الفصل الأول

اتجاهه النقدى

يحدثنا قطب عن الكيفية التى يعامل بها النصّ الأدبى فيقول: "حينما انتهيت من قراءة المجموعة"، وخلوت إلى نفسى أتبين موقع كل قطعة وقصيدة، وألمح وراء الألفاظ والمعانى، ما ترسمه من ظلال إنسانية، وما تصوره من حالات نفسية[1] وهذا لون من المشاركة الذاتية، يودع النص فى نفسه، وينظر أثره فيها، ويحاول تذوقه، واستشراف أسراره وخطاياه، ويحدثنا عن مكانته الذاتية فى النقد الأدبى: "الذاتية فى تقدير العمل الأدبى، هى أساس الموضوعية فيه، ومن العبث محاولة تجريد الناقد - وهو ينظر إلى العمل الأدبى فيقومه - من ذوقه الخاص، وميوله النفسية، واستجاباته الذاتية لهذا العمل. . . هذه عوامل تجعل التقويم الفنى للعمل الأدبى مسألة معايشة بين هذا العمل، وشعور الناقد، وهذا ما يسمونه بالذاتية فى النقد"[2] فطبيعة العمل الأدبى إذن تقترن بالذاتية بحيث يصعب فصل العمل الأدبى عن ذات الناقد فى عملية النقد فيبدو الناقد محايداً، فلا بد من التفاعل بين نفس الناقد والعمل الأدبى، وقد لحظ أحمد فؤاد الأهوانى هذا المنحى فى كتاب ناقدنا "كتب وشخصيات" فقال: "إنه يعرض شعوره وإحساسه بدلاً من رأيه لأن مسائل الأدب شعراً كانت أم قصصًا، إنما تدرك بالذوق والشعور لا بالمنطق والعقل"[3] فيضع يده على مفتاح من مفاتيح طريقة ناقدنا، من معايشة العمل الأدبى، والتفاعل معه.

على أنه يدعو إلى تجنب الذاتية الضيقة، والأخذ بقدر من الموضوعية، المستندة إلى أسس نقدية[4] غير أن تذوقه الذاتى لا يقوم على فراغ مطلق، بل هو تذوق مبنى على أسس وأصول، هى التى تحدد اتجاهات التذوق ومواقفه، فإذا نظرنا إلى ناقدنا فى مرحلته الأولى لمسنا أثر العقاد فى تذوقه لشعر شوقى، والشعر الجاهلى، وفى موقفه من الرافعى، علاوة

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٥١، ويعنى بالمجموعة "عرائس وشياطين".

(٢) النقد الأدبى، ص١١٢.

(٣) مجلة الرسالة ٢٩/ ٧/ ١٩٤٦ ص٨٤٨.

(٤) النقد الأدبى، ص١١٢.

على تقديسه لشعر العقاد، ولما حدث تغير واضح فى موقفه النقدى، وتمخض عن انقلاب فى نظريته النقدية، مال إلى "الوجدانية" فى المرحلة الثانية، وجدناه يتخذ موقفًا مغايراً من شعر العقاد، بل ينجلى ذلك فى معالجته النقدية لكل الأنواع الأدبية، وفى المرحلة "الإسلامية" يكون اقتناعه بشمول التصور الإسلامى، مدعاة لتطبيقه على الأدب، ويدخل العنصر الأخلاقى فى تقويمه، على نحو لم نعهده من قبل.

وإذا كان المقال النقدى فى عرف ناقدنا: "عملاً فنيًا قابلاً للنقد"[1] فهذا يعنى أنه ليس تحليلاً جامدًا جافًا، وهذا يعنى أن العمل النقدى نفسه فن، وهذا ما ينجلى فى منحاه النقدى، إذ يبدو المقال عملاً أدبيًا فى أسلوبه، وفى معالجته، ولعل هذا هو السبب الذى دفعه لإهداء كتابه "النقد الأدبى" إلى روح الإمام عبد القاهر الجرجانى لأنه "أول ناقد عربى أقام النقد على أسس علمية نظرية، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية، وكان له من ذوقه الفنى وذهنه الواعى، ما يوفق بين هذا وذاك فى وقت شديد التبكير"[2] وهذا يدل على أن نقد الجرجانى عمل أدبى فى ذاته، يغلب عليه الطابع الأدبى والذوق الفنى بالرغم من استناده على أسس نظرية، ولو أننا نظرنا إلى تآليف سيد قطب، مثل: "التصور الفنى فى القرآن"، لما وجدنا دراسة علمية جافة، بل نجد عملاً أدبيًا أو بالأحرى نقدًا أدبيًا فى ثوب أدبى. وإن النقد الأدبى من حيث هو معايشة ذاتية، وتفاعل، لوثيق الصلة بالوجدان، وهو مجال الأدب والفن ولا سيما الشعر، الذى يستمد من وراء الوعى، والوجدان هو منبع الأدب والفن، ومرتكز العقيدة الدينية، فالدين والأدب يتصلان بمنبع واحد، وهذا ما يتيح للفنون أن تتصل بالمجهول، وبما هو خالد، ولهذا يؤمن سيد قطب بوحدة الفنون "بين كل الفنون وحدة فى عناصر أداء مشتركة، مثل الحركة والإيقاع... الأدب واحد من الفنون الجميلة وهى الموسيقى والتصوير والنحت والأدب، وهى جميعًا تشترك مع الشعر فى صفات محددة"[3] وهذا المفهوم واضح فى كتاباته، منذ مؤلفه الأول، "مهمة الشاعر فى الحياة" وهو أثر من آثار "المدرسة الحديثة" فى النقد ومن يراجع ما كتبه

---

(١) مجلة الكتاب يونيو ١٩٤٦ ص٣٢٧.

(٢) النقد الأدبى ص٣.

(٣) النقد الأدبى ص١٠٦-١٠٣.

العقاد والمازنى فى النقد الأدبى[1]، يجد تلك المؤلفات لا تقتصر على تناول الأعمال الأدبية وحدها، بل تشمل الموسيقى والفن التشكيلى، وتنطوى على اقتناع ركين بوحدة الفنون الجميلة، وقد جرب قطب الكتابة فى الموسيقى والفن التشكيلى والغناء، بحسبانها مسائل تدخل فى صميم النقد الأدبى، ولأن كل الفنون تهدف إلى تحقيق غايات مشتركة، فيقول: "الفنون على الإجمال، هى رمز الأمل الطليق من قيود الواقع المحدود، المتعالى على مطالب الضرورة القاصرة. . . فنجد فى الفنون دنيا من المستقبل، وعالمًا من الملأ الأعلى، وفسحة من الكمال الموموق"[2] نشاط روحى، يتسامى على ما هو كائن، وانطلاق حر، إلى ما هو أعلى من المعهود، وأسمى، ومع أنه كتب عن كل الفنون الأدبية، لكن يسترعى انتباهنا غلبة الشعر على أعماله النقدية، وقد يدل هذا على مكانة الشعر السامقة فى نفسه، فهو ناقد شعر فى المقام الأول، وكثيراً ما تتقمصه روح ناقد الشعر وهو يكتب عن البحث والقصة وغيرهما، فكأنه يتناولها بقدر غير قليل من منحى ناقد الشعر، ومع أنه يميل إلى وصف منحاه النقدى بالمنحى التكاملى، ليميزه عن المنحى الفنى والمنحى التاريخى والمنحى النفسى، إلا أن المنحى الفنى هو أقرب تلك المناحى النقدية إلى طريقته.

مادام النقد الأدبى ـ فى عرف ناقدنا ـ عملية فنية، فإنه لايدون مقالاته وكتبه فى أسلوب علمى جاف، يهدف إلى توصيل المعانى العقلية إلى القارئ، وإنما يريد أن ينقل مزيجًا من إحساسه الذاتى بالنصوص، وتعاطفه معها، علاوة على القضايا المنطقية والخلاصات النظرية، وخاصة عندما يتأتى له أن يدون عمله النقدى فى ترو، ويحشد له طاقاته، مثل النقد الأدبى والتصوير الفنى وكتب وشخصيات، وإن كان هذا المنحى يتضاءل فى مقالاته التى يدونها فى سرعة، دون ترو، ولا سيما معاركه النقدية، إذ تغلب عليها المباشرة فى الأداء، ويهتم بإيراد الحجج المنطقية، ويجنح إلى إفحام الخصم بالغمزات والهجمات.

ومن السمات الملازمة لأسلوبه فى بعض الأحيان، توالى الصفات، مثل "إن أبا الهول الرائع الصامت الجليل ـ حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى"[3] فيورد بعد الصفة الأولى، صفتين أخريين أو ثلاث صفات، لتكثيف المؤدى، أكثر من الدلالة على فكرة محددة، وفى توالى

---

(١) الرسالة ٣٩٥، ٢٧/ ١/ ١٩٤١ ص٩٥.

(٢) الرسالة ٣٩٥، ٢٧/ ١/ ١٩٤١ ص٩٥.

(٣) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ٩٢، والنقد الأدبى ص٦٣، وكذلك انظر ص٢٣.

الصفات إجمال لا يبرز الفكرة مثل تفصيل القول عن تلك الصفات وتحديد ملامحها ومقاديرها .

ومما ينسجم مع هذا الجانب، أنه يميل إلى إيراد العبارات المترادفة مثل "كان بطيء المشى، ثقيل الحركة" "تخطر فى وناء وتدب فى رفق " "كلهم يحاول أن يتأثره، ويتشبث بخصائصه، وينسج على منواله " أفضل خصائص طه حسين، وأحسن مزاياه ـ "متفرد الخصائص متميز السمات "[1] وهذه عبارات قصيرة، وهى من خصائص أسلوبه، تتكون كل عبارة من كلمتين غالبًا، وكل عبارة مشابهة للعبارة الأخرى، إن لم تكن مماثلة لها، لما بين العبارتين من اشتراك فى الدلالة، وربما كان هذا أثرًا من آثار قراءته للنثر الفنى عند نخبة من كتابه المجيدين فى العصر العباسى. وقد يبدو فى الترادف شيء من الحشو أو التكرار، إذا أردنا للأسلوب أن يكون أسلوبًا تدل كلماته على معانيها دون زيادة، وهذا من لوازم الأسلوب العلمى، ونحن هنا نطالع كلام ناقد شاعر، يتذوق النصوص، وينفعل بها، ويعبر عن صداها فى أعماقه، وهو لايصطنع الزخرفة اللفظية، بل يجيء الترادف جميل الوقع، كأنه ينبع عفوا من طبعه .

إن ناقدنا يعايش الأعمال الأدبية، ولا سيما الشعر بكل وجدانه، ويحاول أن يبصر فيها من المرائى، وأن يسمع من الأصوات ما لا نستطيع إثباته إن احتكمنا إلى المدلول الذهنى المجرد للألفاظ واقتصرنا على المعانى المفهومة لأنه يحس بجرس اللفظة والعبارة، وما تشعه من ظلال هى أكبر من المعانى التى يدركها العقل المنطقى أو زائدة عليها، وقد يكون أثر النص على نفسه خطوطًا وألوانًا يضفيها هو على التكوين المحدد للنص. ونحن ندرك هذه المزية، ونستطيع تمييزها وتقديرها عندما نوازنه ببعض النقاد المعاصرين له الذين ينهجون نهجًا عقليًا جافًا مثل لويس عوض، حيث يضعف الإحساس باللغة العربية، وعناصرها، وجرسها، وحيث يعنى بتقديم أفكار فى أسلوب يفتقد الحرارة الشعرية والدفق العاطفى، فى أسلوب نثرى فاتر أقرب ما يكون إلى الكتابة الصحفية السريعة التى تصاغ بها الأخبار، وربما العامية ! .

ومع أن ناقدنا فى مرحلته الأولى لم يكن يعنى بالنقد الفقهى، ولا يلقى بالا إلى طرائق الأقدمين فيجتذبها، أو يراعى الأصول، فهو يرى الرافعى يشير إلى خطأ لغوى ورد فى

---

(١) الرسالة، ٢٧/ ١٢/ ١٩٤٣ ص١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، والنقد الأدبى ص٦٧.

شعر العقاد. حيث فصل قزح عن قوس، فجرده منها، والأصل ألا يستعمل إلا مقرونا بها "قوس قزح" فيقول: "عنيت بالتلاعب اللفظى أن يترك الناقد الطرافة فى الحس والخيال، ويعنى بتخريج الألفاظ المقصودة، غافلاً من النكتة المقصودة من فصل "قزح" عن "قوس" أو متجاهلاً لها"(١) فالإبداع الطريف فى الصور الشعرية، أولى بالنظر والتقدير، فهو الجوهر، وقد يبرر جمال الخيال الخروج عن الأصول اللغوية، أو يفقدها قيمتها، وهذا غير صحيح، غير أننا نجد أعماله النقدية فى المرحلة الثانية، لا تخلو من تصويب لأخطاء لغوية وردت فى أعمال أدبية، أو إشارة مجملة إليها، فيقول عن سليمان الحكيم لتوفيق الحكيم لا يفوتنى أن أنبه إلى ثلاث غلطات لفظية جاءت فى الرواية، فقد جاء "فأنتم ترون . . . أن توكلوا الأمر" وصحتها تكلوا، وجاء فى ص١١١ " أو من بى أيها الأحمق"، وصحتها: آمن وجاء فى ص١٨١ : "عما أتكلم" وصحتها عم أتكلم(٢) وفى عرضه لكتاب أغانى شيراز لحافظ الشيرازى التى ترجمها من الفارسية إبراهيم الشواربى، "ويجب أن أشهد بعد ذلك بسلامة لغة الترجمة فيما عدا أخطاء يسيرة لعلها من السهو فى الكتابة"(٣) وأكثر ما يكون التصويب، إشارة إلى الأخطاء النحوية واللغوية فى الأعمال النثرية، وهو من قبيل "النقد الفقهى"، وذلك من أثر الثقافة الأصيلة للناقد، الثقافة العربية، وهو فى الأصل معلم من معلمى العربية.

وأسلوب ناقدنا نفسه، دليل على هذا التكوين إذ يحرص على قواعد اللغة العربية، وأصولها اللغوية، وتدل روح أسلوبه على وثاقة صلته بها، وقد نعثر فى أسلوبه على أخطاء من جنس الأخطاء الشائعة، مثل كلمة "سكرانة" والصواب سكرى، وإضافة الألف واللام إلى "بعض" وجمع اضطرار على اضطرارات، كما يؤثر ناقدنا فى مواطن شتى إيراد كلمات أو عبارات عامية مثل "فركة كعب" بالكاف و" هذه عملة" لا يجوز أن تمر و"مقاهى خان الخليلى وغرزه" (٤) ويؤثر وضعها دائمًا بين قوسين تمييزا لها، وربما بدت تلك الكلمات أعمق فى دلالتها وأوقع. ولم يكن ناقدنا يطلع على الآداب الغربية فى

---

(١) الرسالة ٢٥٦، ٣٠/ ٥/ ١٩٣٨ ص٩٠٦ـ٩٠٧.

(٢) نفسه ٥١٣، ٣/ ٥/ ١٩٤٣ ص٣٥٢.

(٣) كتب وشخصيات ص٨٣. وسندباد عصرى لحسين فوزى، كتب وشخصيات ص١٢٣.

(٤) الرسالة ٦٨٦، ١٦/ ٩/ ١٩٤٦ ص١٠١٨، ورقم ٦٤٧، ٣/ ٦/ ١٩٤٦ ص٦٠٥، ورقم ٦٥٠، ١٧/ ١٢/ ٤٥ ص١٣٦٥.

لغاتها الأصلية، حتى يتسنى له ترجمة المصطلحات الأدبية، من مظانها إلى العربية، لأنه لم يكن يعرف لغة من اللغات الغربية إلا فى أواخر الأربعينيات، حيث درس الإنجليزية، بعد أن كتب حل تراثه النقدى ولهذا كان عالة على ما ترجم إلى العربية من مصطلحات أدبية، وقد يقابل المصطلح الغربى أكثر من مصطلح عربى.

وما نسميه الآن قصة قصيرة Short Story كان ناقدنا يسميه أقصوصة، ثم يقرن بين أقصوصة طويلة وأقصوصة قصيرة، فقنديل أم هاشم "أقصوصة قصيرة" ووسوسة الشياطين "أقصوصة طويلة" تستغرق أكثر من ثلاثين صفحة[1] وهو مصطلح من مصطلحات، مما يعنى غياب الاتفاق على مصطلح واحد، وهذا سبب جداله مع صلاح ذهنى، ويظهر أن مصطلح "قصة قصيرة" أخذ يترسخ بعدئذ، إذ يطلق أنور المعداوى على قنديل أم هاشم "قصة قصيرة"[2] وهو المصطلح الذى ساد وراج تداوله على أقلام الكاتبين.

أما الرواية Novel، بمدلولها الحالى، فقد سماها ناقدنا قصة "قصة خان الخليلى"، وقصة "عودة الروح "[3] وقد يسميها "قصة كبيرة"[4] وأطلق عليها المعداوى عبارة "قصة طويلة"[5]، ورفض قطب أن يقبل ما ذهب إليه صلاح ذهنى من أن تسمى "رواية" وتمسك بكلمة "قصة" لكن كلمة "رواية" هى التى انتصرت بعدئذ. وجعل ناقدنا "الرواية" دالة على المسرحية Play، فهى "رواية" "ورواية تمثيلية" "وتمثيلية"، فبجماليون هى "رواية بجماليون لبرناردشو" "والرواية الشعرية بين شوقى وعزيز أباظة"[6] وإطلاق الرواية على المسرحية، استعمال شائع فى ذلك، وكذلك "تمثيلية"، ثم عاد فى كتابه النقد الأدبى، فرأى أن إطلاق "الرواية" على ما كان يسميه "القصة" أولى. وفى الترجمات والمسرحيات، نعثر على كلمة بطل فى مقابل اللفظ الإنجليزى Heno، يقول "إن العقاد فى تراجمه رسم صورة نفسية

---

(١) النقد الأدبى ص١٠٩ وص١٩١.

(٢) الرسالة ٦٥٩، ٢٩/ ١٠/ ١٩٥١ ص١٢٣٥.

(٣) كتب وشخصيات ص١٦٤.

(٤) النقد الأدبى ص١٠٩.

(٥) الرسالة ٢٩/ ١/ ١٩٥١ ص١٢٣٥.

(٦) النقد الأدبى ص١١٩.

للبطل "[1] والنقاد الآن قد يؤثرون استعمال "شخصية رئيسية" بدلاً من "بطل " فى كتاباتهم، غير أن لفظ "البطل " مايزال رائجًا على ألسنة عامة القراء والناشئة، يغذى رواجه السينما، إذ مايزال لفظ "البطولة" يتصدر الإعلان عن القائمين بالأدوار الرئيسية، وقد تسمع كلمة "قصة" عن "الرواية" "ورواية" عن "المسرحية" "وأقصوصة" عن القصة القصيرة، وذلك من آثار أزمة المصطلحات، وعدم استقرارها، وسيادتها، وقد كان ناقدنا فردًا فى جيل عاش هذه الأزمة وهى فى أشد أحوالها اختلاطًا، واضطرابًا.

طريقته فى التأليف:

نستطيع أن نُركّب صورة تقريبية، لطريقة قطب فى الكتابة النقدية، معتمدين على بعض الشواهد والقرائن، فيحدثنا عبد المنعم شميس أن سيد قطب دأب على تدوين كثير من مقالاته فى المقاهى، وذكر من بينها: مقدمة كتاب "سقوط القاهرة"[2] ألذى ألفه شميس، كما ذكر أنور المعداوى أن مقالة قطب "المعركة بين الشيوخ والشباب " كتبت بمكتبه بوزارة المعارف فى القاهرة، وهو يجرى فى هذا على ديدن الأدباء المصريين الذين يعقدون ندواتهم فى المقاهى، حيث يلتقون ويتسامرون، ويكتبون بعض أعمالهم الأدبية من شعر وقصة ومقالة. ولعله كتب كثيراً من مقالاته وردوده على تلك الحال فى المقهى أو المكتب أو المنزل، إذ يقبل على تدوين ما يعن له دون أن يتهيأ لذلك بالمراجع، فيعود إلى استشارتها على طريقة الباحثين، وإنما يعتمد على مقدرته البيانية، فينثال قلمه إلى غايته، وقلما احتفل فى مقالاته الأولى، وفى معظم مقالاته عامة بإثبات مراجعه فضلاً عن توثيقها بذكر الناشرين أو الطابعين، أو أمكنة الطبع وتواريخه والصفحات التى رجع إليها مما نجده فى آخر كتاب له فى النقد الأدبى البحت كتاب " النقد الأدبى" حيث تكثر فيه الهوامش والإشارات إلى المراجع، وإن كان قد أغفل ذكر المعلومات المتصلة بالمراجع مفصلة بحيث تستكمل كل جوانب التوثيق، كما أثبت مراجعه الأساسية فى آخر الكتاب، ولعله تأثر فى هذا بالتأليف الجامعى الذى يحتفل بتوثيق إشاراته، وإثبات مراجعه، كما تأثر فى منحاه

---

(١) النقد الأدبى ص٨٩.

(٢) عبد المنعم شميس، منزله بالمعادى، مصر، يوليو ١٩٧٨، وانظر سقوط القاهرة لعبد المنعم شميس، الناشر حلمى المنياوى، القاهرة ١٩٥٢، قبيل حركة يوليو ١٩٥٢، وقد صودر الكتاب.

الأول الذى يغفل ذكر المراجع بالمنحى الغالب على تآليف كبار الأدباء فى ذلك الحين، كالعقاد والمازنى، وحين ننظر إلى كتاب: "التصوير الفنى فى القرآن" و "كتاب كتب وشخصيات" نجد أن أصل الكتاب الأول مقالة نشرت عام ١٩٣٩، ثم فصّل القضية فى كتاب مفرد خرج عام ١٩٤٥، فعاد إلى مراجع ذكرها، ولم يوثق نصوصه منها، وإشاراته إليها مثل دلائل الإعجاز للجرجانى، والكشاف للزمخشرى،(١) كما يستشير بعض المتخصصين فى الموسيقى والفن التشكيلى، ويظهر أنه احتشد لتأليف الكتاب بكل طاقاته، فذكر أن نسخته المطبوعة من المصحف الشريف التى اعتمد عليها فى التأليف، لم تخل صفحة واحدة منها من خطوط بقلم الرصاص، إلى جانب عنايته بالأسلوب فجاء أنيقًا، مشرقًا على نحو لا نجده فى مقالاته التى دونها على عجل.

أما كتاب كتب وشخصيات فهو يضم مجموعة مقالات نشرت فى مجلات أدبية، ولا سيما الرسالة، ثم جمعها بعد أن نقحها فى مواطن، فنجد فى الكتاب مقالين هما "النفس الإنسانية فى الشعر العربى" و "الطبيعة فى الشعر العربى" يضمان ثلاث مقالات نشرت فى مجلة الرسالة تحت عنوان "عرائس وشياطين" و "الشعر العربى والشعر العالمى فى عرائس وشياطين"، و "الطبيعة فى الشعر العربى والشعر العالمى"(٢) فاستبدل العنوانات، وغيّر كلمات وعبارات، كما استبعد فقرات، وأثبت فقرات أخرى جديدة، فمن ذلك ما كتب فى مجلة الرسالة عن بيتين لمسلم بن الوليد فقال: "إن هذين البيتين لهما نموذج راق فى الشعر العربى، وهو نموذج متواضع بالقياس إلى الشعر العالمى، ولكنه كذلك نموذج نادر"(٣) فلما جاء إلى الكتاب أورد الآتى فقط: "إن هذين البيتين لنادرا المثال فى الشعر العربى"(٤) فحذف تلك العبارة الطويلة، وكأنه أحس بالمغالاة الشديدة فيها، فتحرز بعبارة أخف وطأة، وأقل تعميمًا، ولكنها لا تخلو من مغالاة وجور عن الصواب. وكان قد علق فى الكتاب على بيت المتنبى:

---

(١) التصوير الفنى، ط: دار المعارف، ١٩٤٥ص٢٧ وص٢٤.

(٢) الرسالة ٥٧٤، ٣/ ٧/ ١٩٤٤ ص٥٤٩، ورقم ٥٧٦، ١٧/ ٧/ ١٩٤٤ ص٥٩٣، ورقم٥٧٩، ٧/ ٨/ ١٩٤٤ ص٦٥٢.

(٣) الرسالة ٥٧٤، ٧/ ٣/ ١٩٤٤ص٥٥٠.

(٤) كتب وشخصيات ص٥٠.

يقــول بــشعــب بــوّان حـصـــانـــى   أمـن هـــذا يـســـــار إلى الــطعـــان

فقال: "وإن كان هذا من مقولات الحصان التى يسخر منها المتنبى"(١) وهى عبارة غير موجودة أصلاً فى صلب المقالة المنشورة وهناك فقرات طويلة حذفها (٢) كما أضاف فقرات جديدة إلى الكتاب(٣) وهكذا يعاود مقالاته بالتعديل والتغيير، عندما يخرجها فى كتاب من بعد نشرها فى المجلات، وقد يضيف إليها مسائل جديدة.

إن الطابع الغالب على أعماله النقدية، هو المقالة، فهو كاتب مقالة نقدية، تُعدّ لتنشر فى صحيفة أو مجلة، وقد يتأتى لطائفة من تلك المقالات أن تطبع فى كتاب أو ينشر جزء منها فى كتاب، ويظهر أنه ارتقى من مرحلته الأولى فى كتابة المقالات دون استعانة بالمراجع يكتبها كما يكتب الشعر مستمداً مقاله من داخل نفسه إلى مرحلة جديدة أخذ فيها بروح البحث فيقول: "إن الناقد ينفق جهداً أكبر مما ينفق فى أى فن آخر، فكتابة مقال تستأديه على الأقل قراءة كتاب أو عشرة كتب أو عشرين. . . حينما كتبت فى الرسالة منذ عام، أربعة فصول عن طه حسين وتوفيق الحكيم والمازنى والعقاد. . . وقد كلفتنى كل مقالة قراءة كل كتاب لهوءلاء الأربعة، ومعظم ما ألفوه من مقالات، ولم أكن لأزيد على هذا الجهد شيئًا لو اعتزمت أن أؤلف عنهم كتابًا"(٤) فيبذل مجهوداً مضنيًا فى تتبع آثار الكاتب، ليستوعب اتجاهاته وطرائقه، فيكاد المقال يكون كتابًا، أو هو كتاب مركزّ فى هيئة مقال. ولعل طريقته فى كل مقالاته لا تخلو من مقدمة أو تعريف بموضوع المقالة، فيعرف بالكتاب أو الكاتب أو بهما معًا، وقد تطول المقدمة لتشمل بعض ما يتصل بالموضوع، وقد يسهب حتى تبدو المقدمة مقحمة، ثم يقدم تلخيصًا للموضوع، أو نماذج منه، ويخالط ذلك رأيه وحكمه، ذلك أن منحاه هو الإفاضة عن وقع ما يقرأ على نفسه، ومذاقه على لسانه، فلا يعمد إلى جلاء الموضوع من موقع محايد، فيخفى ذاته بل يقصد إلى إبرازها، فنقرأ الموضوع من خلاله، ونراه بعيونه كما تبدى فى مرآته.

---

(١) كتب وشخصيات ص٥٨، وانظر ديوان المتنبى، شرح البرقوقى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٠ ص٤٨١.

(٢) الرسالة ٧/ ٨/ ١٩٤٤، انظر ص٦٥٣ ثم انظر ص٥٩ من كتب وشخصيات وانظر الرسالة١٧/ ٧/ ١٩٤٤ ص٥٩٣، وكتب وشخصيات ص٥٢.

(٣) كتب وشخصيات ص٤٩و٥٠، وكذلك مقال سارق النار فى الكتاب ص١٥٥ والرسالة٦٠٩، ٥/ ٣/ ١٩٤٥ ص٢٢٣ ومقال دفاع عن البلاغة فى الرسالة ٦٧٦، ١٧/ ٦/ ١٩٤٦ص٦٦٢ والكتاب ٢٧٣.

(٤) الرسالة ٥٩٥، ٢٧/ ١١/ ١٩٤٤ص١٠٤٥.

تزكية الناقد لنفسه:

رأينا سيد قطب منذ كتابه الأول "مهمة الشاعر فى الحياة" يحرص على التمثيل بشعره والانتصار له، تحت اسم "شاعر ناشئ" ولما جادل مندوراً حول مسألة الشعر المهموس، ساق نموذجًا من نثره، قال عنه زكريا إبراهيم: "راح يثنى على نفسه فى هذه المقدمة بكلمات يعجب لها المرء عجبًا يستنفد كل عجب"[1] وفى كتابه "النقد الأدبى" يتحدث عن المقالة والقصيدة والخاطرة، فيسوق نماذج من أعماله فى معرض التمثيل للمقالة فيقول: يقول المؤلف بعنوان "منهج الأدب الإسلامى" وحين يتكلم عن البحث يقول: "فهذا الكتاب مثلاً هو بحث عن النقد الأدبى"[2] أى أن نموذجه للبحث هو كتابه، وهو يدافع عن ريادة كتابه "التصوير الفنى فى القرآن" للباحثين فى الجمال الفنى فى القرآن على نحو متفوق لم يسبقه إليه أحد، فأتى بما لم يستطعه المتقدمون، ولم يقع للمعاصرين قط حتى كتب عبداللطيف السبكى "إن قضية الإعجاز قديمة، وحاولها كثيرون، ولم نر أحداً من المحاولين غضّ من شأن سابقيه، وكنت أحب لقطب أن يدع للناس تقديره، وأن يلحظ ما لحظه الأولون أن فوق كل ذى علم عليم"[3] كل أولئك يدل دلالة واضحة على شدة إعجاب سيد قطب بأعماله، واعتداده بما يكتب، وهو جرىء لا يجد حرجًا فى الاستشهاد بأعماله، وهو الناقد الذى يشرع قلمه لدراسة أعمال الآخرين، وإصدار الأحكام عليها حتى أنه ليستاء أكثيراً من مجرد قرن كتابه التصوير الفنى بكتاب الرافعى: "إعجاز القرآن"، ولو أنه لم يطلب الثناء لنفسه، فيزكيها ويكيل لها المدح لكان أحسن.

ولعل هذا المسلك يدل على شخصية ناقد جرىء معجب أيما إعجاب بنفسه شديد الإيمان بنتاجه لا يفوته أن ينتصر لنفسه، فلا يلحق أدبه ظلم أو إجحاف من قلمه المشرع للإنصاف وهو ليس بالناقد الذى يعتمد على أعمال الآخرين فى دراسته وتمثيله، بل يأتى بنماذجه من أقرب المصادر إلى قلمه، وهو نفسه.

---

(١) الرسالة ١٥٢٨، ١٦/٨/١٩٤٣ص٦٥٩.

(٢) النقد الأدبى ص١٠٢.

(٣) الرسالة ٦٢٤، ٢١/٥/١٩٤٥ص٥٤٢.

الناقد فى المنحنى :

بعد أن كان ناقدنا متفرغًا للعمل الأدبى، منقطعًا له لا يشرك معه اهتمامًا آخر، فإنا نجده فى النصف الثانى من الأربعينيات يهتم بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وقضايا الإسلام والمسلمين، ثم سافر إلى أمريكا، فى بعثة دراسية، فكتب جوابًا على خطاب وصله من صديقه الناقد أنور المعداوى فقال له : "تنتظر عودتى لآخذ مكانى فى ميدان النقد الأدبى، أخشى أن أقول لك إن هذا لن يكون، وإنه من الأولى لك أن تعتمد على نفسك إلى أن ينبثق ناقد جديد إننى سأخصص ما بقى من حياتى وجهدى لبرنامج اجتماعى كامل يستغرق آمال الكثيرين، ويكفى أن أجدك فى ميدان النقد الأدبى لأطمئن على هذا الميدان "[1] وما ذاك البرنامج الاجتماعى إلا الانصراف إلى الدعوة الإسلامية، فيدع كل شىء سواها، لمناصرتها، وتوطيد دعائمها، وإن كان يبدى من قبل نوعًا من الضيق بالنقد الأدبى فيقول عن النقد إنه "ضريبة يؤديها الناقد من وقته وجهده وأنا أؤديها قدر ما أستطيع وإننى لأرغب فى التخلى عن أدائها لأنشئ أعمالاً أدبية كبرى[2] فهو هذه المرة لا يترك النقد الأدبى تبرمًا به، ورغبة فى إنشاء أعمال إبداعية، بل هو مقبل على تجميد نشاطه الأدبى إلى حد كبير أو التقليل من حجمه فبدلاً من وضعه السابق الذى يحتل فيه كل الدائرة أضحى لا يحتل إلا جانبًا صغيرًا من الدائرة فانحسر من اهتمام طاغ إلى نشاط هامشى أو ثانوى أو يكاد، وربما عاوده الحنين إلى عهده القديم عهد الأدب والنقد الأدبى، فقال : "لكم وددت لو أجد فسحة ـ ولو صغيرة ـ من الوقت والجهد لدراسة المقومات الجديدة الأصيلة فى شعر الشابى ونازك وفدوى، وكذلك فى شعر بعض شبان العراق، ولكن الشواغل لم تعد تفسح لى هذه الفرصة وا أسفاه "[3] يريد أن يجد فرصة لكتابة مقالات نقدية لكن ظروفه الجديدة تحول بينه وبين تحقيق ذلك، وربما بدأ قارئًا متذوقًا أكثر منه ناقدًا مشاركًا فى الحركة الأدبية، وهو يأسف لذلك، صحيح أنه بعد عودته من أمريكا كتب مقالات كما دعا إلى الأدب الإسلامى فى مجلة الإخوان المسلمين التى تولى تحريرها لكنه لم يخرج كتابًا فى النقد الأدبى، كما لم يتسن له أن ينشر مؤلفاته النقدية، التى أعلن عن إزماعه نشرها، إلى أن توفاه الله شهيدًا وبذلك أسدل الستار ليس على الفصل الأخير من حياة داعية إسلامى فحسب، بل على حياة ناقد أدبى جهورى الصوت سامق القامة وأديب جم المواهب.

---

(١) مجلة الكاتب "القاهرية" أغسطس ١٩٧٥، رسالة من سيد قطب إلى المعداوى، واشنطن ٦/ ٣/ ١٩٥٠، على شلش، أنور المعداوى فى رسائل معاصرة ص٢٩.

(٢) الرسالة ٥٩٥، ٢٧/ ١١/ ١٩٤٤ص١٠٤٦.

(٣) الآداب، البيروتية، أبريل١٩٥٣ص٢٥.

الفصل الثانى

من منابع الناقد

إن الثقافة العربية الإسلامية هى عماد تكوين ناقدنا، فهو حفظ القرآن، واستقى من معين العلوم العربية والإسلامية حتى التحق بدار العلوم، وتخرج فيها ونال شهادتها وأتيح له أن يتصل بالثقافة الحديثة من الترجمات فى الكتب والدوريات، ولم يكن يعرف لغة غير العربيـة، ولهـذا أفاد من الكتب المترجمة فى النقد الأدبى مثل كتاب "منهج البحث فى الأدب" للانسون الذى ترجمه محمد مندور، وكتاب "قواعد النقد الأدبى" لآبل كرومبى الذى ترجمه محمـد عـوض محمـد، "وفنون الأدب" تأليف تشـارلتن ترجمة زكى نجيب محمود[1]، وقد ذكر هذه الكتب مع مراجع بحثه فى آخر كتاب "النقد الأدبى". وقد أفاد من هذه الكتب فى نقد القصة، كما أفاد منها فى تناوله لنظريات النقد الأدبى، كما اعتمد على ما ترجم إلى العربية من أشعار طاغور وتوماس هاردى والخيام وغيرهم، وكان يطلق على هـذه النصوص المترجمة الشعر العالمى، ويمنحها المرتبة الأولى التى لم يرتق إليها الشعر العربى.

فقد كان مفتونًا بالاتجاهات الحديثة فى الأدب مزوّرًا من الأصول العربية حتى سمىّ الشعر الجاهلى: "الشعر الصحراوى" مناصرًا "للشعر العالمى" بالرغم من أنه لم يطلع عليه فى لغاته الأصلية غير أنه فى المرحلة الثانية أخذ ينتصر لروح الشرق، وبدأ يأخذ على بعض الكتاب جنوحهم إلى تقديس كل ما هو غربى، وتهافتهم على تبجيله مثل حسين فوزى، وتوفيق الحكيم، وقد انتهى به وعيه بحقيقة الاستعمار الغربى فسجل أنه "ضد الضمير الأمريكانى، لأنه مثل الضمير الفرنسى والإنجليزى، كلهم سواء أولئك الغربيون ضمير متعفن، وحضارة زائفة"[2] ولما رأى تنكيل فرنسا بالسوريين، ومذابحها البربرية فى الجزائر وتونس ومراكش احتقر الثقافة الفرنسية مهما تكن لأن الثقافة تظل أبدًا جوفاء إن لم يكن من آثارها تهذيب الطبع. . . ويجب أن نذكر هذا لنحتقر دعاة فرنسا فى كل مكان فى

---

(١) النقد الأدبى ص٢٢٧.

(٢) الرسالة ٦٩٤، ٢١/ ١٠/ ١٩٤٦ص١١٥٩. "الضمير الأمريكانى وقضية فلسطين".

الشرق العربى، وننظر إليهم كما ننظر إلى الأوساخ المشوهة، فما يرتفع تمجيدهم لفرنسا على تمجيد الشهوة [1] ويقصد أنصار الثقافة الفرنسية، ولا سيما طه حسين الذى يعده صديق فرنسا الأول، وتوفيق الحكيم الداعى إلى أن إنقاذ فرنسا من الخطر النازى فى الحرب العالمية الثانية هو واجب إنسانى.

لقد انتهى سيد قطب إلى موقف أدان فيه الحضارة الغربية، وبدا له أن تقويم الحياة فى الشرق يقتضى هزيمتها، واقتلاع جذورها من التراب، والعودة إلى الأصول الإسلامية. غير أن تكوين ناقدنا الأدبى، وإن أفاد من الجو الثقافى كله، فهو يستقى قدرًا كبيرًا من مكوناته واتجاهاته من منبع مؤثر فى شخصيته الأدبية، وهو العقاد، ولا شك أن الوقوف على الصلة بين الرجلين، وجلاء تأثير العقاد ليساعدنا على معرفة منبع قد يكون أكثر المنابع تأثيرًا فى ناقدنا.

العقاد

صلة قطب بالعقاد:

يظهر أن العلاقة الشخصية بين سيد قطب والعقاد بدأت قبل أن يلتحق بكلية دار العلوم، فنقرأ فى العدد الأسبوعى لجريدة البلاغ، الصادر فى ٢/ ٣/ ١٩٢٨، مقالاً لقطب يعقب فيه على ما كتبه العقاد فى العدد السابق من أن الحب لا ينحصر فى مرحلة الشباب، فقد يتأتى للمرء أن يعشق فى شيخوخته مثل "توماس هاردى" الذى عشق فى السبعين ونظم شعرًا عظيمًا، وهذا ما لم يقبله قطب فقال: "لقد عودنا الأستاذ الصراحة فى كتاباته، فنحن نستسمحه عذرًا فى مخالفة رأيه... إن الحب يأنس بالفتوة، ويهمس لها، وهما صنوان،... والحب كذلك ينفر من الشيخوخة، إما لأنها أكبر منه سنا، أو لأنه هو كذلك، أو لأنها طارئة عليه لم يألفها من قبل، ولم يتدرج معها"[2] فالحب أحق بمرحلة الشباب، لأنها تناسبه، فلا يزدهر إلا فيها، ولا ينسجم مع الشيخوخة والهرم انسجامه معها، وقد رد عليه العقاد فى مقال نشر بعدئذ فى كتاب "ساعات بين الكتب" فقال "كتب طالب فى العدد الماضى من البلاغ الأسبوعى يعقب على كلامى عن توماس هاردى...

---

(١) الرسالة ٦٢٤، ١٨/ ٦/ ١٩٤٥ ص٦٣٥.

(٢) البلاغ الأسبوعى، ٢/ ٣/ ١٩٢٨ ص٣٢-٣٣ "سيد قطب، دار العلوم".

والموضوع الذى طرقه الأديب جدير بأن يعاد إليه لإبداء رأى فى الحب "(١) وقد عاد العقاد إلى تناول هذا الموضوع مرة أخرى فى مقدمة ديوانه "أعاصير مغرب " فقال : "اتفق منذ بضع عشرة سنة أننى كتبت فى "البلاغ الأسبوعى" "أجيب الأديب الأستاذ سيد قطب الذى استغرب إجادة هاردى شعر الغزل فى السبعين من عمره "(٢) فأضاف إلى الأديب "الأستاذ" ويحدثنا قطب فى مقال له فى رثاء عبد القادر حمزة رئيس تحرير البلاغ، فيقول "خلال طيبات لمستها فى أثناء اشتغالى معه فى البلاغ من سنة ١٩٢٨ إلى سنة ١٩٣١ ، وفى خلال السنوات السابقة واللاحقة لهذا العهد وكنتُ فيها على صلة طيبة بالراحل الكريم "(٣) فهو إذن فى عام ١٩٢٨ ، حين كتب يجادل العقاد، لم يكن كاتبًا ناشئًا يوالى نشر أشعاره فى الجريدة، بل كان كاتبًا رسميًا من كتاب الجريدة الذين يقومون بتحريرها إلى جانب العقاد الذى كان من أشهر كتاب جريدة البلاغ جريدة حزب الوفد من سنة ١٩٢٨ إلى سنة ١٩٣٢ "(٤) وتحديد قطب لفترة اشتغاله فى الجريدة سنة ١٩٣١ يعنى ترك الجريدة عندما تركها العقاد أو بالأحرى عندما اختلف العقاد مع الوفد وجريدته، فهجرها إلى صحف أخرى مثل روز اليوسف والجهاد، وقد صحبه فى ذلك سيد قطب، فكأنه يشاركه موقفه السياسى، ذلك أن جريدة البلاغ جريدة حزبية ملتزمة وليست جريدة مستقلة، ولا نحسب أن ناقدنا يعمل صحفيًا فى جريدة حزبية، ما لم يكن ملتزمًا باتجاهها السياسى، ومواليا لحزب الوفد، وإن ارتباط خروجه من الجريدة مع خروج العقاد لدال على مشايعته للعقاد فى موقفه السياسى، ومن هنا تبدو علاقة قطب بالعقاد قائمة على أواصر التجانس فى السياسة والأدب، وربما كان العقاد هو الذى قدّمه لجريدة البلاغ، وأتاح له النشر فى صفحاتها وفى غيرها، وألحقه بوظيفة صحفى فيها، وهو طالب فى كلية دار العلوم.

ومن الشواهد على متانة العلاقة أن نسمع ناقدنا يحدثنا أن العقاد ترك "البلاغ " مغاضبًا :

---

(١) البلاغ الأسبوعى ٩/ ٣/ ١٩٢٨ عن ساعات بين الكتب، جـ٢، مطبعة النهضة المصرية، ١٩٤٥ القاهرة ص٢١ .

(٢) أعاصير مغرب، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٢ص٧ . وقد أشار سيد قطب إلى هذا فى كتب وشخصيات.

(٣) الرسالة ٤٢٠، ٢٣/ ٦/ ١٩٤١ص٧٢٤ .

(٤) مجلة الثقافة القاهرية، مارس ١٩٧٥ ، لمعى المطيعى، العقاد سياسيًا، ص٦٩ .

وكنت أرى أن المعارضة لا تجتمع لها قوة حتى يجتمع القلمان "العقاد وعبد القادر حمزة" وفى يوم كنت عند العقاد فقلت: ولم لا ترجع إلى البلاغ، فقال بكبريائه المعهود وهل أنت الذى تطلب منى العودة؟ قلت: إن صلتى بصاحب البلاغ تسمح لى أن أصنع شيئًا فقال بحدة: لا لا تصلح . . . فإن صلتك بى أقوى، وسيقال إن العرض جاء من أحد أصدقائه، وانصرفتُ وزرت الراحل الكبير "عبد القادر حمزة" فى جريدة البلاغ واستطاع أن يصلح بين الرجلين "واجتمع القلم الجهار" "العقاد" و "القلم الرصين" "عبد القادر حمزة" على صفحات البلاغ[1] ومن هنا نعرف أن علاقته بحمزة وثيقة غير أن علاقته بالعقاد أشد متانة "إن صلتك بى أقوى" وأنه صديق له، ولعل نجاحه فى إعادة العقاد إلى البلاغ خير دليل على قوة صلته بالعقاد، ومكانته عنده، وقد لمع اسم ناقدنا على أنه نصير العقاد، ورأس تلاميذه وواجهة جماعته الأدبية، أو تياره الأدبى، وخاض معارك شتى دفاعاً عن العقاد، أو عن رأس المدرسة العقادية، فنازل جماعة أبولو فى مجلتى أبولو والأسبوع فى معية الحملة التى قادها العقاد ضد جماعة أبولو ورائدها أبى شادى، كما دخل معركة أدبية عنيفة ضد الرافعيين مثل "محمود محمد شاكر وعلى الطنطاوى ومحمد أحمد الغمراوى" دفاعًا عن العقاد فى عنف وتعصب، وجادل محمد مندور فى الرسالة حول الأدب المهموس، لأن نظرية الشعر المهموس لم ترض عن العقاد فتورد شيئًا من شعره مشفوعًا بالاستحسان، وهو يعكف على تقديم أعمال العقاد، ويحاول أن يأتم بأفكار أستاذه، ويصدر عن روح اتجاهه، ونحن نراه منذ كتابه الأول منحازًا للعقاد وشعره، مقتديا بمنحاه فى النقد الأدبى، وهو نفسه يقول "لا أنكر أننى شديد الغيرة على هذا الرجل شديد التعصب له، وذلك نتيجة فهم صحيح لأدبه، واقتناع عميق بفطرته لا يؤثر فيه أن تجف العلاقات الشخصية بينى وبينه فى بعض الأحيان "[2] فحماسته إذن، وليدة استيعاب بصير للرجل وليس بالمنقاد الأعمى الإمعة الذى يتبع غيره دون مسوّغ، وقد بلغ من تمكن الولاء لفكر الرجل، ألا يتأثر موقفه، بما يطرأ على علاقته الشخصية به من فتور أو انقطاع وقد ذهب بعض النقاد إلى "أن الفضائل التى نسبها سيد إلى العقاد إنما أراد أن يتكلم عن نفسه، متخذًا من الأستاذ العقاد دريئة له "[3] أى أن هذا الشاب، يريد أن تكون له رئاسة المدرسة الحديثة أو مدرسة العقاد من بعد

---

(١) الرسالة ٤٢٠، ٢٣/ ٦/ ١٩٤١ص٨٢٤ـ٨٢٥.

(٢) نفسه ٢٥١، ٢٥/ ٤/ ١٩٣٨ص٦٩٢.

(٣) نفسه ٢/ ٨/ ١٩٤٣ص١٠٤٤.

العقاد، وقد رشحه العقاد خليفة له، وقد أورد ذلك يوسف العظم: "إن العقاد يرى أن سيد قطب هو خليفته "[1] وهذا يعنى أن سيد قطب سيكون رأس الحركة الأدبية فى مصر، لأن العقاد يرى نفسه كذلك، وحدثنى محمود محمد شاكر أن العقاد أدلى بذلك الرأى فى مجلة الاثنين المصرية، حوالى أوائل الأربعينيات[2]، وقد ندّ عنه تاريخ العدد، وهذا يعنى أن المدرسة الأدبية التى يتزعمها العقاد ستؤول مقاليدها إلى سيد قطب. غير أن ناقدنا رُمى بالانقياد للعقاد، والذوبان فيه حتى قال: "ليس أحب إلىّ من أكون تلميذاً ناجحًا فى مدرسة العقاد" وقال: "إننى لا أحاول إنكار تلمذتى للعقاد، لابد لدى ما أقوله، وما أبدعه وراء ذلك فلست أخشى على وجودى حين أعترف بهذه الأستاذية، وهى حق فلا يسمح لى خلقى أن أنكرها أشد الإنكار"[3] أى أن له من بعد التلمذة استقلالاً وحظًا من أصالة الشخصية، ويبدو أن نزاعًا شديداً قد اجتاحه بين أن ينفرد بشخصيته، أو يذوب فيقول: "كانت شخصية العقاد هى الشخصية الوحيدة التى أخشى الفناء فيها، كنت أحس هذا بينى وبين نفسى، ولقد ظلت هذه الخشية إلى وقت قريب، حينما بدأت أشعر أننى قد تخلصت وأننى أنتفع بالعقاد، ولكنى لا أقلده، وأن لى طريقًا ألمح معالمه، وأستشرف آفاقه، وأننى أتذوق بحسى، وأنظر بعينى، وأسمع بأذنى، وإن كان للعقاد فضل التوجيه فى الطريق العام "[4] ونحسب أن هذا الصراع الذى دار فى داخله، هو الذى دفعه إلى البحث عن نفسه فى قسمات مميزة تجعلها تبدو مستقلة، وتبعدها عن الذوبان التام فى نار العقاد، ويكتب محمود عبد العزيز عن قطب أنه التلميذ الأول للعقاد، غلبت عليه طريقة العقاد فى الأداء والتلقى عن الحياة غير أن له شخصيته المتكاملة، ووجوده المستقل[5] وهذا بعد أن وضح اتجاه الناقد إلى التفرد، والذى اتخذ صوراً مباينة لبعض خصائص العقاد الأديب الناقد مثل احتفال قطب بالقصة، وهى نوع أدبى ضئيل الشأن عند العقاد، ومثل دعوة ناقدنا إلى استمداد الشعر من وراء الوعى، وإلى أن يكون الشعر غناء وجدانيًا، وذلك باطراح منحى "المدرسة العقلانية" فى الشعر وعلى رأسها العقاد، وذلك باطراح العقل أو الذهن من

---

(١) يوسف العظم، الشهيد سيد قطب، دار القلم، دمشق، ١٩٧٩ص١١٣.

(٢) منزله بمصر الجديدة، القاهرة، يوليو١٩٧٨، وحدثنى زميلى إبراهيم عبد الصادق أنه قرأ هذا الرأى فى مجلة مصرية.

(٣) الرسالة ٥٩٤، ١٣/ ١٠/ ١٩٤٤ص١٠٣٥.

(٤) نفسه ٥٩٧، ٤/ ١٢/ ١٩٤٤ص١٠٨٧ـ١٠٨٨.

(٥) مجلة الكتاب، يوليو ١٩٤٦ص٤٥٧.

الشعر، إلا أن يتبدى رقيقًا هينًا من وراء حجاب، وأنه قد ضل الطريق أمداً طويلاً عندما كان يدعو إلى "شعر الفكرة" الذى يمثله العقاد.

يضاف إلى كل أولئك، عنصر جديد هو اتجاه ناقدنا بعد الحرب العالمية الثانية، إلى الاهتمام بالقضايا السياسية والاجتماعية، فأخذ يهاجم الظلم الاجتماعى، ويناوئ الاستعمار، والاستعمار البريطانى العداء فى حملات قوية، فيقول: "فيا أيتها الأمة اعرفى طريقك، واعرفى زعمائك انبذى كل من يحدثك عن ثقته فى الضمير البريطانى... لقد ظل الكتّاب المأجورون والساسة الضعفاء أو الجهال يسكبون فى سمع الأمة المصرية، والأمة العربية كلها، منطقًا زائفًا مدخولا عن الديمقراطيات الغربية، وعن الضمير البريطانى، وعن ميثاق الأطلنطى، وعن الحريات الأربع، وعن الحرية والإخاء والمساواة إلى آخر تلك الخدع الماكرة اللئيمة... حتى انبعث أخيراً ذلك المنطق الحق... من طعنات القتل فى الإسماعيلية، ومن أفواه البنادق الآثمة فغطى المنطق الحاسم على ذلك المنطق المريب الكذوب الذى ظل الكتاب المأجورون أو المخدعون والساسة الضعفاء، يسكبونه فى سمع الأمة ستة أعوام "[1] وهو يعنى بالأعوام الستة، أعوام الحرب العالمية الثانية ٣٩/ ١٩٤٥، ولا نشك فى أن رأيه هذا يشمل العقاد بين من شمل من الكتاب فقد كان العقاد أعلى الكتاب صوتًا فى الدفاع عن الديمقراطية والمعسكر الديمقراطى فى الحرب مهاجمًا المعسكر الآخر معسكر الدكتاتورية بقيادة النازية، وهى خطر ساحق على القيمة الإنسانية التى تنطوى عليها الديمقراطية، ومعسكرها فى الحرب، وألف كتابه: "هتلر فى الميزان" فى أيام الحرب، حتى عدته النازية عدواً لدوداً، وتوعدته بالقتل إن هى انتصرت، وتمت لها السيادة على مصر، وناقدنا هنا لا يرى خيرا فى المعسكر الديمقراطى بقيادة بريطانيا بل لا يتوانى عن إثبات كفره بالضمير البريطانى، ولا يعدم أن يجد من الملابسات ما يقوى رأيه فى أن دفاع العقاد عن الديمقراطية هو دفاع عن بريطانيا الدولة الاستعمارية.

وبعد أيام من نشر مقال قطب يكتب العقاد: "دارت الأيام" ورأينا الشيوعية والديمقراطية تتصارعان، وعادت حكاية الدكاكين من جديد دكان زيد ودكان عبيد،... ومن المحقق أن الديمقراطيين يكذبون ويخدعون، ولكن من المحقق كذلك أن الديمقراطية خير من الاستبداد. إن الذى ينكر الديمقراطية لأن الديمقراطيين يعملون ما يستنكره

---

(١) الرسالة ٦٦١، ٤/ ٣/ ١٩٤٦ص ٢٣٨-٢٣٩.

المنصفون، لخليق أن ينكر الشرائع، لأنها تنادى بالخير، وما يزال الناس فى شر كثير، . . . إنها إرادة الغفلة التى أصابت نفراً من الشرقيين، فاتسع بينهم المجال لكل أفاك لئيم، إنهم يتلذذون بالاستغفال معشر الدجالين[1] وكان قطب قد نشر مقاله فى العدد الصادر فى الرابع من مارس، وجاء مقال العقاد فى عدد الرسالة الصادر فى الثامن عشر من الشهر نفسه، فهو يرد على قطب مدافعًا عن نفسه، لأنه أدرك أنه مقصود بما ورد فى مقال قطب. إن رده على أفكار وردت فى عدد سابق، وبعد أسبوعين من نشرها لدال على أنه أمر مدبر، ولدال أيضًا على خلاف بين الرجلين علاوة على وضوح مخالفة ناقدنا لأستاذه فى قضايا أدبية حتى أنه رفض العقلانية أو الموجة الفلسفية فى الشعر، ودعا إلى انحسارها[2] إلى انحسار المنحى الغالب على شعر العقاد ليحل الوجدان محل العقل الواعى، والغناء محل الفكر، وبدا يراجع مواقف نقدية سابقة، فيقول عن الجدل بين مدرسة شوقى ومدرسة العقاد "قيل كلام كثير فى معرض الجدل ليس كله صوابًا بطبيعة الحال "[3] أن الحق ليس فى جانب العقاد، فى كل ما كتبه، وكتب مرة عن تراجم العقاد، آخذا عليها "قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التى يرتكن إليها فى رسم خطوط الشخصية الأساسية قد تقود إلى أخطاء أساسية فى تصويرها، وتنتهى إلى صورة مضللة أو محرفة"[4] وهو رأى جرئ لم نعهد مثله عند سيد قطب من قبل، وقد أصاب المفصل لأن العقاد قلما يذكر كل مصادره أو مراجعه، أو يتحرى تحقيق نصوصه فى عبقرياته الإسلامية، ومثل هذا النقد، جدير بأن يبدو تمردًا فى رأى العقاد، وحرىّ بأن يحدث شرخًا فى علاقتهما الشخصية، إن لم تك تصدعت من قبل. وذات مرة كتب العقاد افتتاحية مجلة الرسالة، تحت عنوان "هذه هى الأغلال " جاء فيها: "المسلمون فى حاجة إلى جرعات قوية من قبيل هذه الجرعة التى ناولهم إياها صاحب الفضيلة الأستاذ عبد الله القصيمى فى كتاب "هذه هى الأغلال " الكتاب بحق كما وصفه مؤلفه الفاضل "ثورة فى فهم الدين والحياة" لأنه تهجم على سلطان غشوم سلطان الجهل، وجحفل هو جحفل الغوغاء، وأشباه الغوغاء، ونحن نوافق القصيمى على

---

(١) الرسالة ٦٦٣، ١٨/ ٣/ ١٩٤٦ص٢٩٠-٢٩١.

(٢) كتب وشخصيات ص٦٩-٧٠.

(٣) نفسه ص٤٧.

(٤) النقد الأدبى ص٩٠.

الهدف الذى يرمى إليه، وعلى آلامه التى يشكو منها، ولكننا نخالفه الرأى فى بعض الأراء والعبارات "[1] وواضح أن العقاد يثنى على الكتاب، ويرى أنه كتاب نافع ومهم، غير أن سيد قطب يرد عليه فى عدد تال فيقول: "فى تقديرى أن القيمة المفتعلة التى أثيرت حول ذلك الكتاب المريب كتاب الشيخ عبد الله القصيمى، والتى انزلق فيها بعض الكتاب الكبار مخدوعين بما صوره لهم المؤلف من مخاوف تحيط به . . . وبكل تفكير حر فى المملكة فضيحة أدبية وقد تؤخذ دليلاً على غفلة النقد فى مصر إلى حد مخجل "[2] ولا شك أنه يعنى العقاد بعبارة " بعض الكتاب الكبار" وهو المراد بعبارة "مخدوعين "لأنه نشر مقاله بعد نشر مقال العقاد، وفى المجلة نفسها "الرسالة" وقد عدّ ذلك الثناء على كتاب القصيمى "فضيحة أدبية لمصر" لأن الكتاب تافه مريب مروق[3] فى حين أن العقاد وضعه فى مصاف الكتب العظيمة "ثورة فى فهم الدين والحياة" ووافقه على أهدافه.

وذات مرة فى عدد مجلة الهلال، الصادر فى يونيو ١٩٤٧، كتب طه حسين مقالاً عن الصراع بين الأدباء الشيوخ والأدباء الشبان، فقام قطب يرد عليه. آخذا على الأدباء الشيوخ تفريطهم فى حق الشباب والوطن والإنسانية، شبت الحرب . . . فلم يكن همكم خلال سنوات الحرب تبصيرنا بقضايانا، بل انصرفتم إلى الدعاية لقضية المستعمرين فى الإذاعة والصحف والكتب، ولم يبق منكم أحد لم يشترك فى هذا الإثم . . . لماذا لأن الذهب كان يسيل إلى جيوبكم سيلا لأنكم آثرتم لذائذكم . . . لأنكم تخليتم عن الواجب الوطنى والقومى فى أحلك الظروف . . . لقد حملنا لكم فى أنفسنا شعور التوقير حينما كنتم تواعدوننا فنلقاكم فى صحف كريمة نظيفة، وبعد سنوات الحرب صرتم ـ تواعدوننا فى مواخير هجرتم صحفكم الأدبية العلمية النظيفة، ورضيتم صحفًا أخرى، وواعدتمونا هناك ولقيناكم وبجواركم الأفخاذ العارية، والموضوعات القذرة[4] وإذا كانت هذه

(١) الرسالة ٦٩٥، ٢٦/ ١٠/ ١٩٤٦ ص١١٨٣ـ١١٨٤.

(٢) نفسه ٧٠٢، ١٦/ ١٢/ ١٩٤٦ ص١٣٨٢.

(٣) نفسه ٣٩٩، ١٨/ ١١/ ١٩٤٦ ص١٣٨٢، وفى مقال آخر فى مجلة الرسالة رقم ٣٩٧، ٢/ ١١/ ١٩٤٦، أخذ على إسماعيل مظهر ثناءه على الكتاب، وأن القصيمى سرق أفكاراً من كتاب عبد المنعم خلاف "أؤمن بالإنسان" الذى طبع عام ١٩٤٥، وكان قد نشر من قبل فى حلقات بمجلة الرسالة.

(٤) العالم العربى يوليو ١٩٤٧ ص٥٤.

الأوصاف تشمل طه حسين فهى من باب أولى تلحق العقاد فى المقام الأول، وربما كان أول المقصودين بذلك، وخاصة أنه لم يستثن أحدًا من الكتّاب الشيوخ، من مؤازرة المعسكر الديمقراطي في الحرب، فقد كتب في الصحف، وتحدث في الإذاعة عن مثالب الديكتاتورية، ومناقب الديمقراطية، وألف كتاب "هتلر فى الميزان" حتى أهدر النازيون دمه، ولما قربت جيوش النازيين من مصر، لجأ العقاد إلى السودان، وما فعل ناقدنا غير أن تحدث فى قضية سبق أن تناولها فى الرسالة، ورد عليه العقاد، أما الصحف التى شبهها بالمواخير، فنحسبه يعنى صحيفة: "أخبار اليوم"، التى اشتهرت منذ نشأتها بالتخصص فى الإثارة والموضوعات الجنسية، وقد كتب العقاد فيها، وشارك فى تحريرها إبان تلك الفترة.

وإنا لنرى العقاد يقول لعباس خضر: "لا أفهم معنى لهذا الكلام الذى يقال عن الأدباء الشيوخ والأدباء الشبان، وإنى لأعجب لفئة من الشبان يتهمون الأدباء الشيوخ بأنهم يظلمونهم، ويصورون المسألة على أنها حزازة بين الفريقين... إنما هناك أدب قوة وأدب ضعف، ولكن إخواننا الشباب يحسبون أنه من الكفاية قراءة كتاب، أو كتابة مقال فى صحيفة، وهذا هراء فى التفكير والتقدير"(١)، وذلك بعد شهرين من نشر مقال ناقدنا، وهو بمثابة رد عليه، وكان سيد قطب قد قال: "إننا لم نجد عندكم الضمير الأدبى الذى كنا نتخيله فى الأساتذة الموقرين، فأنتم لا تحاولون أن تبرزوا على المسرح إلا أذيالكم أو بطانتكم وإننا معذورون إذا شككنا فى شهاداتكم لبعض الناس، وفى إغفالكم لبعض الناس، وإننا سننصرف عن أحكامكم فلا نحترمها لأننا نعلم ما وراءها من خبيء"(٢) ولنا أن نعرف أن سيد قطب هو واحد ممن أغفلهم العقاد، فهو إنما يعنى نفسه، ويعنى موقف أستاذه منه، لأن أستاذه أولى باللوم من طه حسين، ولقد أثيرت هذه المسألة قبل حين، حين كتب عبد المنعم شميس فى مجلة الوحى العمانية: "كانت لسيد قطب مواقف حاسمة فى مؤازرة العقاد، ولكن العقاد لم يساند سيد قطب، ولم يؤازره، وهذه حقيقة للتاريخ، عندما لمع اسم سيد قطب كالشهاب الثاقب أغمض العقاد عينيه، ولم يكتب حرفًا واحدًا، يقول إن هذا النور يستحق أن يسطع، لأن العقاد كان يعتقد أنه العبقرى الأوحد، ولا عبقرى سواه،... إن أمين الخولى أبدى رضاءه عن كتاب التصوير الفنى فى القرآن،

---

(١) الرسالة ٧٣٩، ١/ ٩/ ١٩٤٧ص٩٦٣.

(٢) العالم العربى، يوليو١٩٤٧ ص٢٤.

وإعجابه به "(١) وهو اتهام صريح للعقاد يعيننا على إدراك مرمى كلام سيد قطب عن الضمير الأدبى، وقد عقب محمد رجب البيومى، على عبد المنعم شميس متعجبًا من وصف العقاد بالنرجسية، فلقد كتب العقاد عن جماعة من الشباب، وحاول أن يجد مبرراً آخر فقال "إن من طبيعة العقاد، حين يتحدث عن علم من أعلام الشرق والغرب، أن يخلط النقد بالتقريظ، فلا بد أن يجد ملاحظة يقولها، مما تراه العين الفاحصة ذات المجهر الدقيق، وهو يعلم طبيعة تلميذه المتحفزة فآثر السكوت كى لا يثور عليه تلميذه "(٢) ولكن لماذا لم يراع العقاد طبيعة تلميذه، فيكتب عنه كتابة منصفة يتحرى فيها الموضوعية لأن التسليم بأن مراعاة الطبيعة القطبية كان السبب الوحيد المانع للعقاد من الكتابة ليدل على أن سببًا ثانويًا جزئيًا أو هامشيًا، منع العقاد من إحقاق الحق، ورد الجميل، ومعالجة ما هو جوهرى، أفلا يجد العقاد فى كل نتاج قطب شيئًا لا يعترض عليه ألبتة؟ ثم هل يكون كتاب عبد الله القصيمى أحق بالرعاية والثناء من كتاب التصوير الفنى لسيد قطب؟، ولهذا لا نبعد عن الحق إن رأينا أسبابًا أخرى، على رأسها وضوح الخلاف بين الرجلين فى اتجاهاتهما السياسية والأدبية، وما استتبع ذلك من خصام، وتناحر وتنافر فى مقالات معروفة.

ولنا أيضًا أن نصدق عبد المنعم شميس فى أن الخولى قابل ناقدنا وأثنى على كتابه بالرغم من الخصومة العنيفة بينهما وإذا كان قطب قد ذكر الخولى من بين ممثلى تيار النقد النفسى، وأورد مثلاً من أعماله فى هذا المجال، فهذا لا يمنع أن يثنى عليه الخولى، وذلك بعد مدة انحلت معها حدة الخصومة، وأزالت المرارة التى صحبتها عند بدء اشتعالها، وذلك على سبيل المجاملة، أو كان مدفوعًا بشعور صادق، كما أن عرفان الخولى، بالخصومة بين العقاد وقطب، ليدفعه إلى الثناء على قطب، نكاية فى العقاد.

وهكذا يجد التقريظ من خصم سابق، ولا ينال من أستاذه إلا التجاهل والسكوت، وهذا ما أمضه وحزّ فى نفسه، حتى أننا نجد أحمد أمين يكتب مقالاً عنوانه: "ضيعة الأديب" يهديه إلى سيد قطب، وإذا بسيد قطب يكتب قائلاً عن أنانية جيل الشيوخ "لم يروا إلا أنفسهم وأشخاصهم، فلم يعد لديهم وقت للمريدين والتلاميذ، . . . أصارحكم بتجربتى الخاصة التى تركت فى نفسى مرارة ومن أجل هذه المرارة لم أكتب عنها . . . حتى

---

(١) عن الثقافة القاهرية، فبراير ١٩٧٨، عن مقال د. محمد رجب البيومى ص ٥٠.

(٢) نفسه ص ٨٩.

صفت نفسى، لقد كنت مريداً بكل معنى كلمة مريد لرجل من جيلكم تعرفونه. . . ولقد كنت صديقًا أو ودوداً مع الآخرين من جيلكم، لقد كتبت عنكم جميعًا بلا استثناء. . . ثم جاء دورى فى نشر الكتب، وكان أول كتاب "التصوير الفنى". . . وكان كتابًا موفقًا حقًا، أقولها الآن مطمئنا بعد أن أصبحت حقيقة. . . فماذا كان موقف أستاذى، وماذا كان موقف جيلكم، جيل الشيوخ، من الكتب العشرة التى نشرتها حتى الآن. . . فلا أثر إلا حديث المازنى فى الإذاعة، وإلا إشارة كريمة للأستاذ توفيق الحكيم، فى أخبار اليوم(١) وهذا رأى قاطع لكل قول، فهو يعنى العقاد، وهو عانى مرارة تجاهل العقاد له، أكثر مما عانى مرارة تجاهل أى شيخ من الشيوخ الآخرين لأنه كان مريداً منقطعًا لشيخه، الذى لا يرى إلا نفسه، ونحسب أن تقريظ الخولى، جاء بعد كتابة هذا المقال.

ولعله مما أججّ نار الخلاف بين الرجلين، أن سيد قطب غدا رئيسًا لتحرير مجلة العالم العربى، ومجلة الفكر الجديد، وكان حوله مجموعة من الشبان يهاجمون العقاد فى هاتين المجلتين، فيكتب أنور المعداوى، فى مجلة العالم العربى: "إن العقاد قال إن لمطران معانى شعرية ولكنها قوالب نثرية، والشعرمتى فقد قالبه، فقد روعته وأثره" وهذا الوصف الذى ينطبق على شعر مطران، أكثر ما يكون انطباقًا على شعر العقاد(٢) أى أن شعر العقاد فاقد للروعة والأثر، ولا يمنع أن يقع هذا الكلام موقعًا غير حسن فى نفس العقاد، أنه كُتِبَ بعد ترك قطب للمجلة، فهو صادر عن أحد أصدقائه المتحلقين حوله.

وكتب عباس خضر فى مجلة الفكر الجديد التى يرأس تحريرها سيد قطب فقال: "ألقى الأستاذ العقاد قصيدة فى رثاء هدى شعراوى أولها:

ربة البر والندى   لم يضع سعيها سدى

سمعتها فتداعت لها نفسى، وإنى لأضع هذا النوع من شعر العقاد بعيداً عن سائر ما ينتجه فى الأدب، لحرصى على ألا يخلط العمل الصالح بغيره، قال صاحبى: هذا شعر سابق لأوانه، كالذى يقال فى الدعايات الانتخابية، إننى أقدر أدب العقاد، ولكنى أرى هذا الرثاء لا يستحق أن ينسب إليه، وليس فى المقطع الأول غير كلام يرسف فى قيود النظم ليست فيه سمات الشعر على أى مذهب حتى مذهب العقاد، ولو أن مبتدءاً طلع على

---

(١) الثقافة: ١٠/٩/١٩٥١ص٨.

(٢) العالم العربى، أغسطس ١٩٤٧ص٦٨.

الناس، بمثل هذا الكلام لأشاحوا عنه ولم يبلغ به شيئًا[1] ولعل العقاد استنتج من هذا المقال وسابقه، أنهما مكتوبان بتحريض من سيد قطب، وخاصة أن الأفكار الواردة فيهما تتجانس مع رأى قطب فى شعر العقاد الذى فصّله فى مرحلته الثانية، فنبذ كل شعره الذى تغلب عليه مسحة التفكير الفلسفى، أو مسحة العقلانية. من كل أولئك نعلم أن إغفال العقاد الكتابة عن تلميذه قطب، لا يُعزا إلى طبيعة العقاد، وإن وصفه ناقدنا بالأنانية، ولا يُعزا إلى منهج العقاد الذى يعرض محاسن الشيء وعيوبه معًا، مما لا يرضى سيد قطب ذا المزاج الحاد، إنما السبب الكامن وراء ذلك هو الاختلاف فى مسائل أدبية وسياسية تبعته قطيعة، وانفصام عرى صداقة كانت متينة، وكان هذا قد أوغر صدر العقاد، وترك فى نفسه شيئًا، انعكس فى تجاهل قطب، والإحجام عن التعرض لنتاجه من قريب أو بعيد.

ويروى أبو الحسن الندوى، عن سيد قطب حين زاره فى بيته بحلوان أنه قال: "لا شك أنى تلميذ من تلاميذ العقاد فى الأدب والأسلوب الأدبى، وله على فضل فى العناية بالتفكير أكثر من اللفظ، وهو الذى صرفنى عن تقليد المنفلوطى والرافعى. . . والعقاد رجل فكرى محض لا ينظر إلى مسألة، ولا يبحث فيها إلا عن طريق الفكر والعقل، . . . وإنه يعنى بالقيم الروحية عن طريق الفكر والعقل أيضًا، ثم ينتقل من هذا إلى تبيان انتقاله من النشاط الأدبى إلى الالتزام بالدعوة الإسلامية فيقول: "الذى وجهنى هذا التوجيه الذى هو أكثر من الأدب والنقد والمعانى الشعرية هو أن نفسى لم تزل منطلقة إلى الروح وما يتصل بها، وكنت فى صغرى شغوفًا بقراءة أخبار الصالحين وكراماتهم، ولم تزل هذه العاطفة تنمو فى نفسى مع الأيام، والعقاد رجل فكرى محض. . . فذهبت أروى نفسى من مناهل أخرى هى أقرب إلى الروح، ومن ثم عنيت بدراسة أشعار الشرقيين كطاغور وغيره، وثانيًا: كنت أعتقد أن مثل العقاد فى عقله الكبير وشخصيته العظيمة لا يخضع للضرورات والملابسات كالحكومة والسلطة، لكنه سالمها، ولعل السبب فى ذلك أنه تقدمت به السن، والإنسان يعجز فى شيبه، عن عمل شيء لا يعجز عنه فى شبابه، وقد مرت به أعوام تحمل فيها الشدة، وضيق ذات اليد، فلعل هذا وذاك كانا من أسباب مسالمته للسلطة"[2] ينطوى هذا الكلام على أمرين مهمين، أولهما خلاف بين طبيعتين طبيعة

(١) الفكر الجديد ١٩/ ٢/ ١٩٤٨ص٢٢، ورد المقال بإمضاء "العباس" وصرح باسمه فى العدد التالى، وهو يعترف بأن هذا الإمضاء له.

(٢) مذكرات سائح فى الشرق العربى، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٢ ١٩٧٥ص٦٩، كانت مقابلة الندوى لسيد قطب يوم الجمعة ٢٣/ ٢/ ١٩٥١م بحلوان.

عقلانية ميالة إلى المنطق، وطبيعة وجدانية تتعلق بالروح، وما وراء العقل، أى لم يشبع العقاد باتجاهاته العقلية حاجة قطب الروحية، فسعى يطلب ذلك عند غيره، وهذا يفسر النظرة الأدبية الجديدة التى انجلت فى المرحلة الثانية من مراحل ناقدنا، حيث راح يطبقها على كل الأنواع الأدبية، وينتصر فيها للوجدان والغيب، والنزعات الصوفية، حتى جعل الدين والشعر يلتقيان فى آصرة متينة هى الوجدان، وغلب عليه النفور من العقل المجرد، وهذا الاتجاه يعنى انقلابًا ضد العقاد، يتضح فى نفور ناقدنا من شعر العقاد الذى يغلب عليه الطابع العقلانى، وتخبو فيه الحيوية، غير أنه لم يهتم بطاغور وحده فى تلك المرحلة، بل جمع معه شعراء غربيين، ولو قال إنه اهتم بما يلبى اتجاهه الروحى الوجدانى من الشعر لكان التعبير أجود غير أنه يدين للعقاد بنصيب كبير من معلوماته عن طاغور.

والأمر الآخر هو الممارسة السياسية للعقاد، مما سماه الخضوع للملابسات، ونحسب أنها مهادنة، وملاينة، أكثر منها استكانة وخنوع، ولعله يعنى أول ما يعنى تأييد العقاد للمعسكر الديمقراطى فى الحرب العالمية الثانية، ولعله مما أوهن العلاقة بين الرجلين، اتجاه العقاد المعادى لحسن البنا وجماعة الإخوان المسلمين،[1] خاصة بعد مقتل النقراشى فى حين أن ناقدنا كان يقترب من جماعة الإخوان المسلمين، ويجمعه بها نوع من التعاطف، والتآخى، وإن لم ينتم إليها فى ذلك الحين.

وأتت فترة سجن خلالها ناقدنا، وأكمل تفسيره للقرآن، وهو فى السجن، وهو لا يخلو من اعتراض على بعض آراء العقاد، وحدثنى زين العابدين الركابى أن العقاد أثنى على سيد قطب، فى أوائل عام ١٩٦٤، وردّ على بعض منتقدى سيد قطب، فى ندوته، فأنصفه وقال تكفيه تآليفه الإسلامية، وتفسيره للقرآن[2] وتوفى العقاد فى ١٢/ ٣/ ١٩٦٤، قبيل خروج سيد قطب من السجن.

---

(١) هاجم العقاد جماعة الإخوان المسلمين، بعد مقتل صديقه النقراشى وهاجم حسن البنا، وقال إن حسن البنا من أصل يهودى، وأن أعمال الإخوان مؤامرة صهيونية، مما جعله فى موقف عداء معهم، انظر جريدة الأساس ١/ ١/ ١٩٤٩ص٣.

(٢) مقابلة شخصية، بالمدينة المنورة، فندق الحرم، ٢٢جمادى الثانية ١٤٠٠هـ. وقال إنه أثنى على التصوير الفنى، وكان الركابى قد شهد تلك الندوة فى بيت العقاد، بمصر الجديدة.

أثر العقاد على سيد قطب:

أثر العقاد على ناقدنا واضح بين، حتى أنك ترى فى ثنايا أسلوبه، عبارات ملازمة لأسلوب العقاد وطريقته فى التناول، مثل وصف بعض الأدباء بالعامية، ووصف بعض الأعمال الشعرية بأنها تعبر عن حالة نفسية، مما نجده عند العقاد، حين وصف شوقى "بالعامية المطبقة"(١) ووصفه لقصيدة من قصائد توماس هاردى أنها تمثل "حالة نفسية"(٢)، وإذا طالعنا قول العقاد "أنا ممن لا يؤمنون بشاعر عظيم لا تستخرج من شعره فلسفة جامعة للحياة"(٣) تذكرنا ما كتبه ناقدنا، فى مرحلته الأولى، أنه يريد للشاعر أن يقف أمام الليل، كما وقف أمامه الشاعر الناشئ على أفندى عبد العظيم فى قصيدته الطويلة عن الليل... ذلك النوع من إحساس الشاعر بالليل... ينبئنا عن جانب من فلسفة الشاعر فى الحياة، ونظرته إليها وليس مجرد كلام يقال "(٤) فينسج على منوال شيخه، فى أن يكون الشاعر صادراً عن فلسفة، أو نظرة شاملة إلى الوجود، وليس ناظماً عشوائياً.

وإذا كان الإبداع الشعرى فى نظر ناقدنا، أكبر من أن ينحصر فى تركيب لغوى، وننحصر فى نقده نقداً فقهياً، بل نتجاوز ذلك كله، إلى ما يحمله النص من ألوان الشعور، كما عاب على "المدرسة التعبيرية" احتفالها باللفظ أكثر من المعنى، واحتشادها للزخرفة والتألق الشكلى، وهذا ما سبق إليه العقاد فقال: "ليست البلاغة اليوم مزية لغوية ولكنها مزية نفسية"(٥) ولنا أن نفهم من عبارة "اليوم " العصر الحديث، ويقول العقاد عن التضحية بالمعنى فى سبيل الجمال اللفظى عن تعمد وقصد، إنه "غش أثيم تنبو عنه طبيعة الذوق السليم، والرجل الذى يعلم أنه عثر على المعنى الصحيح، ثم ينبذه مختاراً ليخلفه بعبارة تبرق فى النظر، أو تطن فى السمع، يزيفّ على نفسه تزييفاً، لا ترضاه السليقة السليمة ولا الذوق المستقيم "(٦)، أى أن الحقيقة والجمال متلازمان، كفرسى رهان، إذ يكون الجمال فى العبارة المحكمة الدالة على المعنى دون زيادة أو حشو أو زخرف، ولا يتأتى للجمال أن

(١) ساعات بين الكتب ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠ص١١٣ نشر المقال فى ١٣/ ٥/ ١٩٢٧.

(٢) نفسه ص١٣١.

(٣) نفسه ص١٩٥.

(٤)مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٢٣ـ٢٥.

(٥) ساعات بين الكتب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص١٢١.

(٦) نفسه ص٤٣ـ نشر المقال فى ٢١/ ١/ ١٩٢٧م.

يكون مظهراً براقًا، منعزلا عن الحقيقة، وهذا ما احتذاه قطب، وتأثر فيه بأستاذه، يقول "لا شك أني من تلاميذ العقاد في الأسلوب، وله عليّ فضل العناية بالتفكير أكثر من اللفظ، وهو الذى صرفنى عن تقليد الرافعى والمنفلوطى"(١) وما الرافعى والمنفلوطى فى عرف العقاد، سوى نموذجين للإمعان في زخرفة الأسلوب، والتضحية بالمعنى فى سبيل الزخرفة والمظهر الشكلى الزائف، إن فى أسلوب قطب أثر من أسلوب العقاد يتجلى فى الاهتمام بالفكرة، والعناية بالمعنى، غير أن الطابع الغالب على أسلوب قطب أنه لا يخضع دائمًا للتحديد المنطقى الصارم فى عرض الأفكار، كما هو الحال عند العقاد، بل نلمس عند ناقدنا عناية بجمال العبارة، وقبسًا من الوجدان، إن حظ العاطفة أو الشاعرية فى نثره أكبر من حظ العقل المنطقى.

وقد حدثنا سيد قطب عن ميزة العقاد مصور الملامح "كل إنسان كتب عنه العقاد، تستطيع أن تعرف من هو . . . لأنه يعطيك مفتاح الشخصية"(٢) يجلو صورته فى هيئة مميزة القسمات، وهذا النهج احتذاه قطب فى كتابه "كتب وشخصيات" حيث وضح فى المقدمة قصدهُ إلى تبيان مفتاح كل موضوع، وهو يقول فى موطن آخر: "دراسة الشخصيات على طريقة العقاد بمعرفة مفتاح الشخصيات، وهو لون يستهوينى أكثر من السير التى تتناول حياة الأشخاص بالسرد"(٣) ليس تقديم المعلومات، وإنما توضيح الاتجاهات الرئيسية للمعلومات.

ومن القضايا التى تناولها العقاد الذى يعنى إصلاح حال الأدب عنده، إصلاح حياة الأمة، أن وقف على ظاهرة منحرفة فى الشعر ونقده، فتكلم عن أولئك الذين "ساء فهمهم للذوق السليم فأصبح جهد الذوق فى زعمهم التصنع والاسترخاء وتخنث الترف المؤنث، وما كان اللين والترطب قط عنوانًا على ارتقاء الذوق وحسن استعداده"(٤) إذ تغدو غلبة الرقة المفرطة على شعر الرجل، دليلاً على التخنث والانحراف عن طبيعة الرجل، كما كتب المازنى فى الديوان قائلاً: "سمعت بعض السخفاء من شيوخنا يقول عن المنفلوطى

---

(١) مذكرات سائح فى الشرق العربى، ط٢ ص٩٦.

(٢) الرسالة ٤٨٦، ٢٢/ ٦/ ١٩٤٢ص٦٤٤.

(٣) نفسه ٥١٠، ١٢/ ٤/ ١٩٤٣ص٢٩١.

(٤) الديوان جـ١، مطبعة السعادة ط٢، القاهرة، ١٩٢١ ص٢٧.

"إن فى أسلوبه حلاوة، ولو أنه قال "نعومة" لكان أقرب إلى الصواب، ولو قال أنوثة لأصاب المحز"[١] مؤكدًا ما سبق أن ذهب إليه العقاد، لأن الشعر عنده وليد فحولة فى الطبع، وفى النعومة والرقة مخالفة بينة للفحولة، ويسير ناقدنا فى أثر هذه الخطوات فيقول "إن لبعض اللاهين صفة أنهم يحسون كما تحس المرأة، أو على نحو قريب مما تحس، وهم يشبهونها بعض الشبه، فيصدقون فى الحكاية عنها، ورجل آخر يعلم طبع المرأة، وهو يخالفها فى طبعها ويستجيب ضمائرها، لأن هذه الضمائر تجاوبه مجاوبة الأنثى للذكر، ومن النوع الأول عمر بن أبى ربيعة، أما الرجل الآخر فهو العقاد"[٢] فالعقاد مبرأ من التخنث والرقة، لأن عنده مزية الرجل الحق وهى الفحولة، أما الشاعر عمر بن أبى ربيعة فمن اللاهين الذين يشبهون المرأة فى الشعور، وحين يجادل ناقدنا رصيفه محمد مندور فى قضية الأدب المهموس، فيرى أن فى ذلك الأدب رقة، وحنية، وأن ميل مندور إلى استحسان شعر الرقة والحنية هو علامة على مزاج منحرف، ويذهب إلى أن فى مندور خصائص أنثوية ومشابهة للنساء فى الشعور.

وقد بلغ من التزام سيد قطب باتجاهات العقاد، أنه كتب مرة فقال: "كلمة أحمد أمين فى ذكرى حافظ، ذهبت إلى أنه لم يخلف حافظًا ولا شوقيًا أحد فى تسجيل أحداث مصر، وتصوير ما فى نفوس الجماهير مثل توزيع البترول بالبطاقات وتمنى لو خلفهما أحد ونحن نقول إن هذه دعوة إلى نكسة من نكسات الشعر بعدما تجاوز مرحلتهما فى مصر وفى العالم منذ أزمان ونتمنى من الله ألا يخلفهما أحد فى هذه الصفة"[٣] ويأتى من بعده العقاد ليدلى بدلوه فى القضية نفسها فيقول: إن طالبا سأله "عما قاله أحمد أمين: إننا لا نجد شاعرًا ينظم فى غارة أو بطاقة البترول، إن مثل هذه المشاكل تفوق نظائرها من مشاكل الأوروبيين فما بالهم لم يفرغوا همهم للنظم فى تلك الموضوعات؟ أليس فى أوروبا كلها شاعر مثل حافظ؟ ونحن لا نحرم على الشاعر النظم فى بطاقات البترول وما إليها، ولكننا نحرم على الشاعر أن يجعل بطاقات البترول ميزان الشاعرية"[٤] إنه يشاطره الرأى، وإن اختلف معه فى

(١) الديوان جـ١، مطبعة السعادة ط٢، القاهرة، ١٩٢١ ص٦.

(٢) الرسالة ١٢/ ٤/ ١٩٤٣ص٢٣٤.

(٣) نفسه رقم٣٧٦، ١٦/ ٩/ ١٩٤٠ص١٤٥٠.

(٤) نفسه رقم٣٨٥، ١٨/ ١١/ ١٩٤٠ص١٧٠٢.

التفاصيل، مما يؤكد استيعاب سيد قطب لمنحى العقاد فى النقد، وصدوره عن فهم حسن لذلك المنهج، وتمثل صالح لروحه، حتى أن "الأستاذ" العقاد يأتى بعد شهرين، من نشر مقال تلميذه، ليؤازره الرأى، فى رفض الدعوة إلى إحياء طريقة شوقى وحافظ فى نظم الشعر فى المناسبات.

وكان سيد قطب عالة على العقاد فى تناوله للشعر العالمى، إذ كان يعتمد فى معظم نماذجه التى يسوقها عن "الشعر العالمى" على ما ترجمه العقاد من اللغة الإنجليزية، ولا سيما كتاب "عرائس وشياطين " إذ لم يكن يؤمئذ ذا دراية بلسان من ألسنة الأوروبيين كالإنجليزية أو غيرها، كما اقتدى سيد قطب بالعقاد فى الاحتفال بجماعة من الشعراء "العالميين " الذين أحبهم العقاد مثل طاغور "السماحة والرضى والخشوع " وتوماس هاردى شاعر "الحالات النفسية"[(١)] سبق العقاد إلى موازنة ذلك الضرب من الشعر العالمى بالشعر العربى، فلم يجد فى قديمه ولا حديثه مثل شعر الحالات النفسية الذى يكتبه توماس هاردى وقال: "لم لانرى بين الشعراء المصريين تلك النظرة الواسعة إلى الكون وذلك الإحساس الشامل، بما فيه من مظاهر الجمال وأسرار الحياة؟ ولم لا نرى بينهم تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير... التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين؟ لم لا نرى بينهم من أمثال ورد ثورث وكولردج وبيرون وشلى وهينى وجيتى وليوباردى؟ لم لا يكون التمايز بين شعرائنا، كما يكون بين شعراء الأمم الشاعرة"[(٢)]، وهو ينطلق هنا من حقيقة ثابتة عنده، هى أن أمم الغرب أمم شاعرة، وأن النموذج العالى للإبداع الشعرى، إنما يستمد منهم، أما الشعر فى مصر، وهو شعر مكتوب بالعربية، فهو فج وضئيل القدر، بل إنه يحاكم الشعر العربى كله إلى الشعر الإنجليزى، ليتوصل إلى "أن شعر العرب شعر منبت مقصور على أمة واحدة، وأن شعر الإنجليز متفتح الجوانب متصل بحياة الأمم الأخرى،... العواطف فى شعر العرب بسيطة ساذجة ويندر أن تجد فيه أثراً للعواطف المتشابكة التى تتولد من قدم الحضارة... الشعر العربى يدور أكثره على الحس، الشعر الإنجليزى يدور أكثره على

---

(١) العقاد: آراء فى الآداب والفنون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٨٢، نشر المقال فى البلاغ ١/ ٢/ ١٩٢٦. وساعات بين الكتب، مكتبة النهضة المصرية، ص٢٠، نشر المقال فى ١٧/ ١٢/ ١٩٢٦.

(٢) ساعات بين الكتب، مطبعة النهضة المصرية، ص١١٤-١١٥.

العاطفة والخيال "[1] وهو رأى يدور كله على تفضيل الشعر الإنجليزى، على الشعر العربى، ونحن نعرف أن الشعر العربى لا ينحصر فى أمة واحدة، بل هو حصيلة أمم شتى، وخاصة بعد ظهور الإسلام، وصيرورة العربية لسانا لشعوب شتى، وإن كان فى قدم الحضارة فضيلة للشعر فالعربية أقدم وأسبق من الإنجليزية، وحضارة العرب، التى ترجع فى أقرب عهودها إلى عهد بناء الكعبة، لهى حضارة أعرق من حضارة الإنجليز، ولكن العقاد منحاز للشعر الإنجليزى، ولثقافة الإنجليز، حتى نراه ينازل طه حسين فى معركة تدور حول أيهما أفضل الثقافة اللاتينية أم الثقافة السكسونية[2] وحرص العقاد على توكيد تفوق الثقافة السكسونية، وقد سبق أن كتب عن اللغة الإنجليزية "يصح أن يقال أن أمتها أرقى الأمم قاطبة فى هذا الزمان " [3] فالأمة الإنجليزية أرقى من الأمة العربية، وثقافتها أرقى من ثقافة اللاتين، على عظمتهم، ناهيك عن العرب، فلا غرو أن كان شعرهم أرقى من شعر العرب، ولا عجب أن رأينا العقاد لا يرى فى قصائد الجاهليين نموذجًا يقتدى به الشعراء المعاصرون فى النظم، ولا يرى فى تلك القصائد إلا التفكك وضعف الصياغة، والتكرار الساذج، والاقتسار المكروه والتجوز المعيب "[4] وهذا الموقف المنحاز إلى الشعر الإنجليزى والذى يمج الشعر الجاهلى ولا يستحسنه، قد أثر تأثيرًا واضحًا فى سيد قطب الذى اقتدى به، ونسج على منواله، ولكننا نود أن نقف عند معرفة العقاد بالشعر الجاهلى، هل أتيح له أن يطلع على ذلك الشعر اطلاعًا مستوعبًا؟ وهنا نورد ما كتبه مندور عن هذه القضية حين قال "لا نميل إلى تصديق ما يزعمه العقاد من أنهم اطلعوا منذ شبابهم على الشعر الجاهلى والشعر الأموى قدر اطلاعهم على الشعر العباسى، وأكبر ظننا أن جهدهم قد توفر على دراسة العباسيين كابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء والشريف، وهم الشعراء الذين يكثرون الكلام عنهم والاستشهاد بهم، بل ويرون فى الكثير من تفاصيل شعرهم جدة وأصالة، مع أنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلى والشعر الأموى دراسة دقيقة، لوجدوا أن هذه التفاصيل قد سبق إليها العباسيون، فى العصر الجاهلى، والعصر

(١) ساعات بين الكتب، مطبعة النهضة المصرية، ص١١٤-١١٥.

(٢) انظر مجلة الرسالة: المجلد الأول لعام ١٩٣٣، بدءا من العدد الصادر فى ٢١/ ٢/ ١٩٣٣، وكذلك الجهاد ١٦/ ١/ ٣٣ و٣١/ ١/ ٣٣ و١٤/ ٢/ ٣٣ عن أنور الجندى، المعارك الأدبية ص١٢٧ وما بعدها.

(٣) ساعات بين الكتب ص٤٧، نشر المقال فى ٢٨/ ١/ ١٩٢٧.

(٤) مراجعات فى الآداب والفنون، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٦٦ ص٨٥.

الأموى"[1] وهو رأى نتفق معه ونرى أنه أصاب المفصل فنميل إلى أن العقاد كان ضعيف الصلة بالشعر الجاهلى فى شبابه، حين كتب تلك الآراء الظالمة التى تأثر بها سيد قطب، وما تزال أزمة الشعر العربى الحديث كله كامنة فى بعده عن ذلك المنبع الأصيل وهو الشعر الجاهلى، لأنه يمثل المقياس الثابت والركن الركين فى البيان العربى، بعد كتاب الله. غير أن العقاد فى مرحلته المتأخرة، تنازل كثيراً عن رأيه الأول فى الشعر الجاهلى، فأضحى يجد فيه نماذج وجمالاً نجده فى كتابه عن اللغة العربية وفنونها "اللغة الشاعرة" يقول: فى الشعر العربى تنويه بكل صفة من صفات المروة والفتوة... وإن فيه شخصيات حية، وكل شخصية منها نموذج صحيح من نماذج الشخصية الإنسانية على سليقتها نموذج الشاب النبيل عند طرفة، ونموذج الرجولة الناضجة، حاتم الطائى. ونموذج الشيخ الذى يعرض قيم الحياة الفُضلى زهير وكل هؤلاء من الشعراء الجاهليين، ويقول: "ليس أغنى من الشعر الجاهلى بهذه المذاهب الأخلاقية، معروضة فى صور الشخصيات الحية،... وقد مضى على هذه المذاهب المتمثلة فى هذه الشخصيات نحو ألف وخمسمائة سنة، ولم يزل لها صوت مسموع فى استحسان الحسن، وإنكار المنكر من الأخلاق"[2] وهكذا يتراجع عن رأيه الأول، الذى يبدو الشعر الجاهلى فى مرآته، شيئًا هملا فجا، وذلك يوم كان متأثراً بالدعاوى التى تحط من شأن الشعر الجاهلى ومن شأن الساميين عامة، صحيح أنه لا يعلن صراحة تخليه عن موقفه السابق، ولكنه يأتى بهذه الآراء التى تنقضه وتهدمه من أساسه، فأضحى يرى شعر الشخصية الإنسانية فى الشعر الجاهلى، وهو نوع من الشعر كان قطب يجده عند العقاد، وأضحى العقاد يقر للشعر الجاهلى بالخلود وبأنه احتوى على قيم إنسانية عليا، وكان يراه ضئيلاً حين يوازنه بالشعر الإنجليزى فى كتابه "ساعات بين الكتب" فغدا يرفع من شأن شعر الجاهليين، ويرد عنه كيد المستشرقين، وهذا التراجع الذى أتيح للعقاد، هو أمر لم يتح لسيد قطب أن يعلنه، ربما لأنه ابتعد فى سنواته الأخيرة عن مجال الأدب كله.

وإذا كان سيد قطب قد بخس قدر الشعر الجاهلى، ورفع من شأن ابن الرومى مقتديا بأستاذه، فهو يرى أن شعر العقاد مميز على نحو يجعله أحسن شعر فى العربية، فى المرحلة

(١) الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، ص٥٢-٥٣.

(٢) اللغة الشاعرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠ ص٨٦ وما بعدها.

الأولى، ثم عاد فطبق مقاييسه الوجدانية على شعر العقاد، فوجده نوعين، شعر فكرة وهو كثير، وشعر وجدان، واقتدى بأستاذه في موقفه من شعر شوقى، كما بالغ فى مهاجمة الرافعى بعد موته، مبالغة يبدو العقاد منصفًا إذا قيس ما كتبه بعد المعركة، بما كتبه سيد قطب إبان المعركة مع الرافعيين، ذلك أن العقاد قال: "إن للرافعى أسلوبًا جزلاً، وإن له صفحات من بلاغة الإنشاء تسلكه فى الطبقة الأولى من كتاب العربية والمنشئين، . . . كان فى وسعى نعم كان فى وسعى أن أقولها بلهجة غير التى كتب بها عنى وكتبت بها عنه[1] وهذا تراجع عن منحاه الأول، فأين هذا الرأى ـ المنصف الذى يضعه فى الطبقة الأولى، من رأى سيد قطب عندما يجرده من آدميته؟.

كذلك تأثر سيد قطب بطريقة العقاد فى مجادلة الخصوم، حتى كان يستخدم لوازمه مثل "يامولانا" فى رده على إسماعيل مظهر، مما نراه عند العقاد من قبل فيقول "يامولانا هداك الله وعلمك العربية"[2]، هذا ما نبه إليه مندور فقال: "لم يبق لدىّ إلا أن أترك الحكم للقارئ، على طريقة الأستاذ العقاد فى توجيه الخطاب من "لا يا شيخ " إلى أمثال ذلك مما أمسك قلمى عن الرد بمثله[3] وهى طريقة استفزازية تنطوى على تهكم مرير، واستخفاف. ونحن نجد العقاد يجادل أنستاس الكرملى فيقول عنه "ناقد مغرور. . . اشتهر بالعلم فى العربية وهو يجهل أولياتها، . . . إن نقده دليل على جهل مطبق بقواعد اللغة وفهم ضيق للأدب، . . . لم نجد له مشابها بين جهلاء النقد وأدعياء اللغة. . . هذا الأعمى ولقد أضعنا الوقت وأطلنا مناقشة جاهل بلغ من جهله ما يراه القراء فلا لوم علينا"[4] وهو سب صريح، وتجن بيّن على خصمه، الذى نقد شعره فى مجلته "لغة العرب "، وانصراف إلى تجريح شخصية الكرملى، أكثر من الاهتمام بالرد على رأيه، وهو يلصق به من النعوت ما لا يمكن قبوله على أساس أنه حق وصدق، وإنما هى شتائم من أعمته الخصومة عن توخى الصدق، وذاك منحى مؤثر فى مجادلة سيد قطب لخصومه مثل الرافعيين ومحمد مندور.

---

(١) الرسالة ٣٦١، ٣/ ٦/ ١٩٤٠ص٩٢٢.

(٢) ساعات بين الكتب، ص٣٧، نشر فى ١٥/ ٧/ ١٩٢٨.

(٣) الرسالة رقم ٨٢٦، ٩/ ٦/ ١٩٤٢ص٦٦٢.

(٤) ساعات بين الكتب جـ٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥. ص١١٧ـ١١٨ـ١٢٦ـ١٢٧.

وهكذا نرى وضوح تأثير العقاد فى ناقدنا، وخاصة فى مرحلته الأولى، وهو وإن حاول الاستقلال بشخصيته، فى المرحلة الثانية، إلا أن تحوله عن تقليد العقاد، لا يعنى تخلصه من كل الاتجاهات والأفكار التى استقاها من العقاد، أو اكتسبها منه، فلا شك أن قدراً من المؤثرات العقادية يمثل جزءا من التكوين الأساسى لثقافة قطب، لم يطرحه، لأنه لم ينقلب ضد كل شىء عقادى.

بين معاوية محمد نور وسيد قطب:

معاوية محمد نور أديب سودانى توفى عام ١٩٤١م. وكان قد حصل على بكالوريوس فى الآداب من قسم اللغة الإنجليزية، بالجامعة الأمريكية فى بيروت، وأقام فى القاهرة مدة اشتغل فيها بالكتابة فى الصحف والمجلات، وله مساهمة كبيرة فى النقد الأدبى، كما تربطه بالعقاد أواصر صداقة متينة، قائمة على انسجام فكرى ووحدة فى الاتجاه الأدبى، ولهذا فإنه من تمام البحث عن أثر العقاد، أن نقف عند معاوية، ونوازنه بناقدنا.

وإذا كان سيد قطب قد قال فى كتابه مهمة الشاعر فى الحياة: "إن الشاعر إنسان ممتاز، إحساسه بالحياة أدق وأعمق من أحاسيس الجماهير... وأن تكون له فلسفة خاصة... يفسر الحياة على ضوئها"(١) فهذا الكلام عن تميز الشاعر، وفلسفته الخاصة، مما سبق أن كتب عنه معاوية فقال: "إن الشعر العظيم لا بد له من تفسير الحياة على أية صورة، وبأى شكل"(٢) وقال: إن من مميزات الشاعر أن ينظر إلى الأشياء العادية، نظرة غير عادية "هو شىء آخر خلاف ما يحس عامة الناس، ويقفون عنده"(٣) بل قال عن الكاتب: هو الرجل الذى يعتقد أنه يرى الأشياء والحقائق فى الحياة على خلاف ما يراها عامة الناس،... إنه ليس كالناس العاديين، بل هو نوع قائم بذاته بين الناس، وصلته بعامة الناس، هى صلة الممتاز مع العادى الذى يرى فيك أكثر مما ترى فى نفسك(٤) فنلمس هنا تماثلاً واضحًا فى

---

(١) مهمة الشاعر فى الحياة، ط: مكتبة الأقصى ص٢١-٢٢، وأصل الكتاب محاضرة قدمت عام ١٩٣٢م.

(٢) دراسات فى النقد والأدب جـ١، دار النشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠ص١٩٨، نشر فى السياسة يوم ١٩٣٠/ ٦/٢٨.

(٣) نفسه ص٢١٥، نشر فى الرسالة ١٥/ ١٠/ ١٩٣٤.

(٤) قصص وخواطر، دار النشر جامعة الخرطوم ١٩٧٠ص٢١٥، نشر فى جريدة مصر ٣/ ١٢/ ١٩٣١.

الفكرة، حيث يغدو الشاعر إنسانًا أرقى من عامة البشر تأتت له فلسفة خاصة، هى عنوان شخصيته المستقلة، وكل ذلك مما كتبه معاوية أولاً، ونشره قبل أن يقدم سيد قطب محاضرته، فى دار العلوم، وهو يومئذ طالب من طلابها. ونحن نعثر على مواضع شتى، نجد فيها توافقًا بين الناقدين، نجد معاوية لا يعد العرب من الأمم الشاعرة لأنهم أمة تفكير، ويعتبر التصوير الفوتغرافى من الفنون الرخيصة، ويقول عن الرافعيين إنهم "يخرجون صورًا فوتغرافية لا تزداد بها الحياة جمالاً، ولا ثروة"[1] مما تسنى لنا أن نراه عند قطب من قبل، الذى يرى الأمم الشاعرة فى الغرب، مسايرًا العقاد فى ذلك، كما يخرج التصوير الفوتغرافى من الفنون الجميلة أو الفنون الرفيعة، وإن يك أدب الرافعيين من نوع الصور الفوتغرافية، فهو أدب وضيع، وفى هذا الرأى شطط.

كذلك عنى معاوية نور بأدباء عالميين، احتفل بهم سيد قطب أيما احتفال، مثل توماس هاردى، وليوباردى شاعر إيطاليا، وطاغور، غير أن معاوية ـ مثل العقاد ـ يطلع على أولئك الأدباء فى مؤلفات مكتوبة باللغة الإنجليزية، وهو متخصص فى اللغة الإنجليزية وأدبها، ويعتمد عليها اعتمادًا أساسيًا فى قراءاته، وربما كان أرسخ كعبًا فيها من العقاد نفسه، بل هو منحاز للأدب الغربى، حتى أنه إذا كتب كاتب فى صحيفة يسأل مستنكرًا "هل نعيش فى الأدب على موائد الغرب إلى الأبد" تصدى معاوية للإجابة قائلاً: "ليست هناك حضارة غربية أو شرقية محضة، فإن الأدب الغربى خلاصة جهاد طويل وثقافات متعددة، عمل فيها العقل وأنضجها الزمن، فليس غريبًا أن نقتدى بما فيه من ثقافة وتهذيب، ولكن الغريب ألا نفعل"[2] وهذا الوصف للأدب الغربى، من أنه خلاصة جهاد طويل، وثقافات متعددة، أنضجها الزمن ليذكرنا بوصف العقاد للشعر الإنجليزى، من أنه أقدم عهدًا، وثمرة تمازج ثقافات شعوب كثيرة، لنرى التطابق فى التعبير عن فكرة واحدة، ولعل الأدب الغربى فى مفهوم معاوية هو الأدب الإنجليزى أولا، لأنه نصير لثقافته، الثقافة السكسونية، ويقول معاوية فى موطن آخر "الجدب إنما هو جدب من يتصدرون للأدب والفن، فلن تنال مصر جائزة نوبل فى الأدب، . . . إذا كان أدبنا محصورًا فى الكلام عن ابن حزم أو من شاكل ابن حزم، وكل صفحات جرائدنا الكبرى مكتظة بالبحث عن

(١) دراسات فى الأدب والنقد، دار النشر، جامعة الخرطوم ص١٨٧، ص٩٠، ص٢٨.

(٢) قصص وخواطر، دار النشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠ ص١٥٤.

الخطيئة، أو الأدب الجاهلى، . . . من سمع أن الصحف فى إنجلترا المعاصرة لا حديث لها إلا عن هومر وشوسر وسبنسر[1] ومادام الإنجليز لا يفعلون ذلك، فحرام علينا أن نفعل ذلك، غير أن الإنجليز قد قتلوا تراثهم بحثًا، كما أن حاضرهم مرتبط بماضيهم، حتى أنهم لا يعدون قدماءهم شيئًا مختلفًا عنهم، وغريبًا على أوضاعهم الحديثة، ومعاوية لا يريد لنا أن نهتم بالأدب الجاهلى أو غيره، وإنما يريد لنا أن نهتم بالأدب المعاصر، ولا سيما الأدب الغربى المعاصر.

وإذا تناول معاوية الشعر العربى المعاصر قال عن شوقى فى مصرع كليوباترة "إن الرواية قد فشلت فشلاً تامًا، وإن شوقيًا قد خاب مسعاه، وفشل فى إبراز شخصية كليوباترة، كما ينبغى للمآسى"[2] وكتب عن رواية قمبيز لشوقى "شهدتها على مسرح رمسيس فلم تعجبنى فى جملتها، ولا فى تفاصيلها"[3] فقد استسخف كلتا المسرحيتين فلا يرى فيهما ملمحًا حسنًا، الأولى فاشلة "فشلاً تامًا" والأخرى لم ينل شىء منها رضاءه، وعندما يتناول ثلاثة من شعراء جماعة أبولو، يقول عن أحمد زكى أبو شادى: يقول كلامًا سخيفًا ممجوجًا . . . وإنه برئ من الشعر[4] ويأتى إلى على محمود طه ليقول: إن "مواده تافهة، غير صادقة، يعوزها الشعور الفردى القوى"[5] أما إبراهيم ناجى فهو "لا يتعدى بعد زخرفة النظم، إحساس رجل عادى"[6] إنها أحكام متحاملة تقوم على تعال وتكبر، يعوزها الإنصاف، ونحن إذا أمعنا النظر فى أولئك الشعراء الذين جردهم من الفضائل، لوجدناهم من خصوم العقاد، وهم شوقى، وشعراء جماعة أبولو الثلاثة "أبو شادى والمهندس وناجى، ونحن لا نبعد عن الحق، إن رأينا موقف معاوية منهم، امتدادًا لموقف العقاد، وتعضيدًا له، وربما كانت مقالاته عن ثالوث أبولو خاصة قد حثه العقاد على كتابتها، ويمكن أن نلحق بهذا، مجادلة قطب للرافعيين، وجماعة أبولو، ومحمد مندور، على أنها تعبر عن رأى العقاد، إن العقاد ومعاوية وسيد قطب يمثلون اتجاهًا أدبيًا متجانسًا، أو مدرسة أدبية،

---

(١) قصص وخواطر، دار النشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠ص١٥٢ـ١٥٣.

(٢) دراسات فى الأدب والنقد، دار النشر، جامعة الخرطوم ص١٠٠.

(٣) نفسه ص١١٦.

(٤) نفسه ص٢٠١.

(٥) نفسه ص٢١٩.

(٦) نفسه ص٢١٧.

ويحاربون تحت لواء واحد فليس من الغريب أو المستبعد تضامنهم على منازلة الخصوم، وتكاتفهم على مواجهة الآراء المضادة لهم، وتعاونهم على إذاعة مبادئهم واتجاهاتهم.

أما شعر العقاد فى مرآة معاوية فهو "أقول إن شعر العقاد يكاد يتفرد فى الشعر العربى الحديث بجمال القطع الشعرى، ودقة القالب الفنى، وصرامته، فما أعرف أحدا من هؤلاء الشعراء استطاع أن يعبر فى وضوح وجلاء لفظى، مثلما عبر العقاد فى موضوعات شعرية"(١) فلا يرى أحدا من الشعراء يماثله، فهو فى القمة، وقد أطلق الناقد كلمة هؤلاء الشعراء فلم يقيدها فى حدود كأن يقول من الشعراء العرب، وربما كان يعنى كل الشعراء المعاصرين، أما خيال العقاد فيقول عنه معاوية: "خيال صحيح، لأنه بعيد الغور عميق الأصل، صحيح النسب بالحياة والفكر"(٢) تتحقق فيه كل صفات الخيال الصحيح، وكان قطب قد قال عن خيال العقاد "يعيش العقاد صاحى الحس، واعى الذهن لا يهوم إلا نادراً، ولا يتوه فيما وراء الوعى"(٣) فيتطابق الرأيان فى نعت خيال العقاد، وماذا يكون الخيال الصحيح، صحيح النسب بالحياة والفكر غير الخيال الذى لا يتوه وراء الوعى أبدا، الصاحى الحس؟! وإذا رأى معاوية فى شعر العقاد "مثلاً جيداً لقالب شعرى، وما أقل القوالب الشعرية الصحيحة فى الشعر العربى"(٤) فإن سيد قطب يقول "هذا شعر، وشعر كله، ونظائره فى الشعر العربى قليل"(٥) ومؤدى العبارتين واحد، فهما متطابقتان، تريدان أن تقولا إن شعره هو أرفع شعر فى العربية، وهو شاعر العربية الأول، فعبارة تقول "نظائره قليل" والأخرى تقول "ما أقل القوالب"! وحين يكتب معاوية عن المازنى، فإنه لا يقر له إلا بالروح "الفكه الجذاب، وأن خصائصه الجيدة ترجع إلى أسلوبه فى الحديث وفى فهم الأشياء، وملاحظة الدقائق والصغائر"(٦) مما يذكرنا بما كتب قطب عن المازنى، "أما مزية المازنى الكبرى، فهى طريقة إحساسه بالحياة، إذا كان بعض العيون يأخذ الحياة جملة،

---

(١) دراسات فى الأدب والنقد، دار النشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠ص٢١٠.

(٢) دراسات فى الأدب الحديث، الدار السودانية ١٩٧٠ص٢٠٨-٢٠٩.

(٣) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص٨٨.

(٤) دراسات فى الأدب والنقد ص٢١٣.

(٥) كتب وشخصيات ص١٠٠.

(٦) دراسات فى الأدب والنقد، دار النشر جامعة الخرطوم ١٩٧٠ص٨٤.

فعين المازنى تأخذ الحياة بالتفصيل "[1] فيتفقان فى الرأى بل يتقاربان فى العبارات المؤدية لذلك الرأى.

معاوية: خصائصه الجيدة.

قطب: مزية المازنى الكبرى.

معاوية: ملاحظة الدقائق والصغائر.

قطب: عين المازنى تأخذ الحياة بالتفصيل.

وكان قطب قد قارن المازنى بالعقاد، فقال عنهما إنهما "شخصيتان متقابلتان تمام التقابل، العقاد موكّل بالفكرة العامة، والقاعدة الشاملة والمازنى موكل بالمثال المفرد، والحادثة الخاصة"[2] أما معاوية فقد قال عن المازنى "ليس بالناقد الذى يرضى ولا الباحث الكامل، الذى يهتم بالفكرة العامة، والقاعدة الشاملة"[3] وإثبات الاهتمام بالمثال المفرد، والحادثة الخاصة للمازنى يطابق نفى الاهتمام بالفكرة العامة والقاعدة الشاملة عن كتاباته، وكل هذا يمكن أن نفهم منه أن ناقدنا لم يكن يصدر فى ذلك عن موقف خاص، بل هو متجانس مع معاوية، فكأنه يصدر عن موقف. الاتجاه الأدبى الذى ينتمى إليه، أى عن موقف العقاد. ذلك أن معاوية يجرد المازنى من فضائل كثيرة، ويصف غريزة السرقة المركوزة فيه، فيحدثنا أن عقل المازنى يشبه الصمغ يمسك بكل شىء، . . . لا يستطيع أن يقرأ قطعة فكهة لمارك توين، إلا ويركبه عفريته الذى استراح إلى كتفه، ويغريه بسرقتها وادعائها لنفسه، . . . إن هذا الخلة فى مزاج أديبنا بالرغم منه لدقة حساسيته، . . . لأن دماغه يكون قد اكتظ بما قرأ فى تلك الآونة ولا سبيل إلى الإفلات، مهما أجهد نفسه أن تتخلىّ عنه تلك الأفكار والأحاسيس التى قرأها، فيفتح الثقوب كعربة الرش، تفضى لتمتلئ وتمتلئ لتفضى"[4] وهذا تحليل لنفسية المازنى، يحاول أن يسبر غور نزعة المازنى إلى السرقة، بأنها طبيعة مركزة فيه، ومتمكنة من نفسه، وهو تبرير يذكرنا بالتبرير الذى كتبه العقاد نفسه، فى مقدمته لكتاب نعمات أحمد فؤاد، "أدب المازنى" حين أبدى رأيه فى الكتاب، قال: إن نصيب

---

(١) كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة ص١٤٦.

(٢) نفسه ص١٤١.

(٣) دراسات فى الأدب والنقد ص٨٤.

(٤) نفسه ص٨٤.

التسجيل فى الترجمة كان أتم وأولى من نصيب التصوير، وإن الآية على ذلك تبدو فى جانب واحد من الشخصية المازنية، كان خليقًا بالمزيد من التوليد والإسهاب، وهو جانب الخصلة العبقرية التى قيل عنها إنها طفولة خالدة، فالطفولة الخالدة تفسر لنا عادة الانتحال دون ذكر المصادر، فإن الأعمال بالنيات حق لا يصدق على شىء، كما يصدق على نية المازنى وهو ينتحل الشعر ولا يعزوه إلى أصحابه، وما كان ـ رحمة الله ـ يفاجأ فى مأزق من هذه المآزق إلا كالطفل يفاجئه أهل البيت وهو يخالسهم إلى الحلوى المشتهاة، وما كان فى هذه النية من سوء قط بمعنى السوء بل كان أقرب إلى اللعب الولع بالمحاكاة" (١) وفى هذا يوافق العقاد ما سبق أن كتبه معاوية، أن انتحال المازنى أعمال الآخرين هو خصلة نفسية فطر عليها، وتكوين راسخ فى طبيعته، يأتيه عفوا دون قصد "يجىء بالرغم منه" "ولا سبيل إلى الإفلات منه مهما أجهد نفسه" ويلجأ العقاد إلى تبرير هذا السلوك، أى أنه يقره ويؤكد وجوده، ولا ينكره، ولعلّ أىّ تبرير لجنوح كاتب إلى إغفال ذكر مصادره، أو انتحال أعمال الآخرين، لا يعفى هذا الكاتب من الإدانة، وعبارة العقاد "أقرب إلى اللعب والولع بالمحاكاة" تذكرنا بما سجله عز الدين الأمين بعد أن حضر ندوة من ندوات العقاد، التى كان يعقدها بمنزله صباح كل جمعة، فقال: "ولقد كنت أعلم أنه ـ العقاد ـ يمجد المازنى، غير أنى استمعت إليه يقول عن المازنى، إنه ـ رحمة الله ـ كان مقلداً فى كل شىء، وإنه كان كَلاًّ على غيره فى كل شىء"(٢) ذلك أن "التقليد فى كل شىء" هو من لوازم الولع بالمحاكاة ضرب لازب.

ولعل مثل هذا الذى ورد على قلم معاوية، يساعدنا على فهم آراء مشابهة وردت فى نقد قطب للمازنى، ولا شك أن سيد قطب أكثر إنصافًا لصاحبه من معاوية. وهناك مواطن أخرى تدل على العلاقة بين الكاتبين، فنحن نجد معاوية يستعمل عبارات مثل "موسيقى لفظية" "وأداء فنى" "وقالب شعرى" "وحالة نفسية"(٣) وهى عبارات كثيرة الورود فى مقالات ناقدنا، وقد نقرأ هذه الفقرة التى قال فيها معاوية "إذا كان القصّاص شاعراً، رقيق الإحساس، صادق العاطفة، يعرف كيف يكبح جماح قلمه، وكيف يحس أعماق الأشياء، ثم يعرضها فى هدوء أو انفعال، ولكن دومًا فى تناسب وإحكام فنى دقيق، فغاية

---

(١) أدب المازنى، المقدمة، ط: الخانجى ط٢، القاهرة، ١٩٦١ ص٧ـ٨.

(٢) مسائل فى النقد، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٦٤ ص٤٤.

(٣) دراسات فى النقد الأدبى، دار النشر، جامعة الخرطوم، ص٥٩ـ٩٩ ـ ٢٠٤.

ما يطمح إليه الكاتب القصصى أن يعدى قارءه بهذه الحالة النفسية التى يود وصفها، وطريقته إلى ذلك، إنما تكون فى الكلمات ودلالتها البعيدة، وحركة الأسلوب، وسعة اللوحة وتناسب الألوان[1]. فنذكر رأى قطب عن اقتراب القصة من روح الشعر، إذا ما خلعت بتركيز مكثف عن لحظة غير عادية، ويذكرنا قول معاوية "الدلالات البعيدة للكلمات، وحركة الأسلوب، واللوحة والألوان" بمفهوم الصور والظلال وجرس الكلمات عند قطب، وقد نطالع مثل هذا النص عند معاوية: "الشعر فن جميل، فيجب على الشعر إذن، أن يطابق قوانين الفنون الرفيعة فى الوحدة والانسجام والقالب، وخلاف ذلك، من ظلال المعانى، وألوان الشعور المتشابكة، وموسيقى الألوان الخالقة، وبريق الصور اللامعة، وأجراس الموسيقى الداوية، والشاعر العظيم مطالب بوجهة نظر فى موضوع الحياة، وهكذا فعل... ليوباردى شاعر إيطاليا"[2] فنعثر على أكثر من عبارة ومفهوم، مما يرد كثيراً فى كتابات قطب وتكاد تكون من لوازمه، مثل الفنون الرفيعة، وليوباردى، وظلال المعانى، ووجهة نظر فى موضوع الحياة، وهى مسائل ليس من المعقول، أن نعزو الاتفاق فيها إلى المصادفة المحضة، أو نكتفى برد التشابه إلى أن الناقدين من تلاميذ العقاد، لأن لمعاوية مواهبه، وهو يطالع الأصول الأدبية التى يطالعها العقاد، فى اللغة الإنجليزية، وكان معاوية من الأدباء الشبان المقربين إلى نفس العقاد، وكان مقيمًا فى مصر عند أواخر العشرينيات، وأوائل الثلاثينيات، أفلا يكون عجيبًا أن نقول إن سيد قطب لم يلتق بمعاوية عند العقاد، فى تلك الآونة التى كان فيها قطب محرراً فى البلاغ مع العقاد، وطالبا فى دار العلوم. هل من الممكن أن نزعم أن سيد قطب لم يطلع فى تلك الفترة على مقالات معاوية فى الصحف والمجلات المصرية، مثل الهلال والسياسة الأسبوعية والجهاد والرسالة.

وغاية الأمر أن معاوية وقطبا يمثلان تياراً واحداً، ونحن نرجح إفادة سيد قطب من مقالات معاوية التى نشرت قبل سنوات من نشر كتاب سيد قطب الأول، مقالاته الناضجة، ولعل قدراً من الاتجاهات الحديثة فى الأدب، قد استقاه سيد قطب من قلم معاوية، كذلك نستخلص من اتفاقهما فى مهاجمة بعض الأدباء، أنهما يصدران عن موقف واحد هو موقف العقاد من أولئك الشعراء، ولا نستبعد أن يتم ذلك بتوجيه من العقاد، وحث واستحسان.

---

(١) دراسات فى النقد الأدبى، ص١٠٩، نشر فى الهلال، أغسطس ١٩٣١.

(٢) دراسات فى النقد الأدبى، دار النشر، جامعة الخرطوم ص١٩٧، نشر فى السياسة ٢٨/ ٦/ ١٩٣٠.

العلاقة بين نظرية النظم والتصوير الفنى

يهدى سيد قطب كتابه "النقد الأدبى" إلى روح عبد القاهر الجرجانى ليكون واحداً من الأفراد القلائل الذين أهدى إليهم بعض كتبه وسماهم بأسمائهم. فإن هذا الإهداء لدال على مكانة فى القلب، تستحق أن نقف عندها لنعرف أن عبد القاهر الجرجانى "هو الفذ بين النقاد والبلاغيين "(١) فهو مرجع بكل رصفائه، سابق لهم، ولما يتناول قطب منهج النقد الفنى، من بين مناهج النقد على أنه المنهج الذى "يعتمد على التأثير الذاتى للناقد، وعلى عناصر موضوعية، وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار، فهو منهج ذاتى موضوعى، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب "(٢) سلك الجرجانى فى هذا المنهج وعدّه ظاهرة متميزة فى النقد الأدبى وقال "لقد وقفت خطوات النقد الأدبى بعد عبد القاهر إلى أن استؤنفت فى العصر الحديث "(٣) أى أنه بلغ شأوا عاليًا لم يتأت لأحد من قبله، بحيث قصّر عنه اللاحقون حتى مطلع العصر الحديث، ويذكر الجرجانى مع نقاد المنهج الفنى، إلى جانب ميخائيل نعيمة فى الغربال، والعقاد فى شعراء مصر وبيئاتهم وطه حسين فى فصول من النقد، علاوة على المؤلف نفسه "سيد قطب " فى التصوير الفنى وكتب وشخصيات.

ويتطرق ناقدنا إلى محاولة الجرجانى وضع "قواعد نفسية للبلاغة فى كتابه أسرار البلاغة" وقد تأثر بالفلسفة الإغريقية، وبالمنطق، ولكن لا على طريقة قدامة فقد كان له من ذوقه الأدبى عاصم قوى، فبقى فى دائرة المنهج النفسى". (٤) أما تأثره بالفلسفة الإغريقية، فهو رأى شايع فيه ما روّج يومئذ عن تأثير الفلسفة الإغريقية فيه، وهو فرض يحتاج إثباته إلى قول مفصل يضع اليد على مواطن التأثر. ولا نتحامل فننفى عنه الإفادة من الأخرين، لأن الجو الثقافى يومئذ غنى بالمؤثرات الإغريقية والفارسية وغيرها، ولكن هناك فرقًا بين حكم يطلق على عواهنه، وحقيقة لا تعوزها الأدلة. وخلاصة الأمر أن منهاج الجرجانى بقى صافيًا وأصيلاً، وملائمًا لروح الأدب. لم يتكدر بالتقعيد، والميل الجارف إلى صب البحث

---

(١) النقد الأدبى ص١٢٢.

(٢) نفسه ص١١٥.

(٣) نفسه ص١٢٩.

(٤) نفسه ص١٢٦.

البلاغى فى قوالب القواعد الجامدة الجافة. وأنه جمع - إلى جانب المنهج الفنى - ملامح من المنهج النفسى، متساوقة مع منحاه، إذ بقى أديبًا متذوقًا، لم يعر جوهره ما يشينه أو يفسده. ويظهر أن جل اهتمام قطب بصاحبه، ينعقد حول "نظرية النظم" التى توصل فيها عبد القاهر إلى رأى دقيق، وإنها نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى فى النص الأدبى، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفردًا [(١)] ولا يعنى هذا متابعته لنظرية النظم فى جميع جوانبها، إذ يجد نفسه مختلفًا معها فى بعض المواطن بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية منفردًا ومجموعًا مع غيره، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقى، كما يفضل الظلال الخيالية فى أحيان كثيرة، ولها عنده قيمة كبرى فى العمل الفنى، ومع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه - عليها الطابع العلمى - دون أن يخل بنفاذ حسه الفنى فى كثير من مواطن الكتاب. [(٢)] وجنوح قطب إلى الانتصار للفظ، والاحتفاء به فى العمل الأدبى هو الذى يجعله مختلفًا مع الجرجانى، أو يتهيأ له ذلك. وإذا تذكرنا أن احتفاء قطب باللفظ، فى تلك المرحلة إنما هو رد فعل، لرفضه منحى المدرسة العقلانية، وعلى رأسها العقاد فى استعمالها الكلمات فى الشعر، استعمالاً يتحدد بحجم المعنى الذى يؤديه، وهو معنى عقلى، مما يقلل من مساحة الظلال، التى تنشأ عن امتلاء الكلمات بفيض من العواطف والمعانى زائدًا على المعنى المعجمى.

ولم يكن هذا شأن الجرجانى، ولا كان مغفلاً للظلال أو القيم الموسيقية للفظ، بقدر ما كانت نظرية النظم شاملة لكل أولئك، لأننا إذا قرأنا هذا النص فى كتاب دلائل الإعجاز: "الفرق بين قولنا حروف منظومة، وكلم منظومة، ذلك أن نظم الحروف هو قوالبها فى النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، . . . وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق، وكذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضى كونه هناك وحتى لو وضع فى مكانه غيره لم

(١) النقد الأدبى ص١٢٢.

(٢) نفسه ص١٢٦.

يصلح "[1] وجلى من هذا، أن مكانة الكلمة فى النص، مثل مكانة الخيط فى النسيج، لا تتحدد قيمتها خارجه وإنما تتحدد بالوظيفة التى تؤديها، بحسبانها جزءا من كل، يتضامن مع أجزاء أُخر ليؤدى مدلولاً كليًا، مثلما تتضافر آلات موسيقية مختلفة، لتخرج أصواتًا مختلفة، لكنها تسبك فى نظام دقيق، لتعطى إيقاعًا واحدًا متجانسًا. فما فائدة الصوت الجميل، الكثير الجمال إن كان فى غير موقعه، وبدا نشازًا خارجًا على نسق الإيقاع؟ وما فائدة الخيط مهما كان جميلاً وملونًا من مادة نفسية. إن كان فى غير موقعه من النسيج، فبدا متنافرًا مع ما حوله؟ وإذا أدى اللفظ وظيفته فى النص، أو فى النظم، فلا يمنع هذا أن يكون له قيمة فى ذاته، تأتى بعد أداء دوره الأول. نضيف إلى كل أولئك أن مكانة اللفظ فى النص، ليست هى ضم اللفظ كيما اتفق وإنما يكون لعلة وأنه لو وضع فى أى مكان آخر لما صلح، مما هو بيّن فى القرآن، إذ يتحقق ذلك النظم، من هنا لا يبدو على نظرية الجرجانى أنها تقلل من قِيمة اللفظ بالمستوى الذى فهمه قطب من مفهوم مدرسة العقاد لدور اللفظ، مما يقلل من مساحة الإشعاع العاطفى أو تجمدها، فإن قال الجرجانى: "اللفظ تبع للمعنى فى النظم، وأن الكلم ترتب فى النطق، بسبب ترتيب معانيها فى النفس "[2] فالمعنى، أو ترتيب المعانى، لا يقتضيان أن تكون العلاقة ذهنية عقلانية، فيمكن أن تكون إحساسًا أو صورة أو خاطرًا غامضًا، أو لوحة مجسمة.

وهنا نأتى إلى الوقوف عند العلاقة بين التصوير الفنى ودلائل الإعجاز، حيث ينسبه قطب إلى التفوق، ولا يرى أحدًا من المتقدمين ظفر بشىء مما وقع لناقدنا إلا الجرجانى. فقد وقف قطب أمام إعجاز القرآن، وحاول الوصول إلى منبع السحر، الذى أفحم البشر، وأقر بتفوقه الأعداء، وهنا ذكر قصة المغيرة، الذى اعترف بأن "له حلاوة وطلاوة"[3] مما سبق أن وقف عنده الجرجانى فى دلائل الإعجاز فقال: "الأمر الذى بهرهم ـ العرب ـ والهيبة التى ملأت صدورهم، والروعة التى دخلت عليهم حتى قالوا: إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة. . . إنما كان راعهم من مواقع حركاته، ومن ترتيب بينها وبين سكناته "[4] إنما يعزا

(١) الجرجانى، دلائل الإعجاز، ط: المعرفة، بيروت، ١٩٧٨ص٤٠.

(٢) نفسه ص٤٤.

(٣) التصوير ط٣، المعارف ص١٣.

(٤) دلائل الإعجاز ص١٩٧.

سر الإعجاز إلى نظم الكلمات، وهذا ما جاء به قطب من بعد حين قال: "أين هو السحر الذى عناه كان كامنًا فى مظهر آخر غير التشريع والغيبيات والعلوم الكونية، لا بد أنه كان فى صميم النسق القرآنى ذاته، لا فى الموضوع الذى يتحدث عنه وحده، وإن لم نغفل روحانية العقيدة الإسلامية وبساطتها من جاذبية، فلننظر إلى السورة الأولى "العلق" إنها تضم خمس عشرة فاصلة قصيرة، وربما يلوح فى أول الأمر أنها تشبه "سجع الكهان" أو "حكمة السجاع"... ولكن العهد فى هذه وتلك أنها جمل متناثرة لا ربط بينها ولا اتساق، فهل هذا هو الشأن فى سورة العلق؟ الجواب لا، فهذا النسق يتساوق، يربط فواصله تناسق داخلى دقيق "[1] فلا يعزو "منبع السحر" أو سر الإعجاز إلى الموضوع، وإنما إلى ما سماه "النسق القرآنى" "ونسق متساوق". والنسق هنا يرادف فى ذهن قطب النظم، بدليل أنه قال عن عبد القاهر الجرجانى: إنه وصل فى كتابه الأول ـ دلائل الإعجاز ـ إلى تقرير "نظرية النظم" وخلاصتها أن ترتيب المعانى فى الذهن هو الذى يقتضى ترتيب الألفاظ فى العبارة، وأن اللفظ لا مزية له فى ذاته وإنما مزيته فى تناسق معناه مع معنى اللفظ الذى يجاوره فى الكلام وأن الجمال الفنى رهين بحسن النسق أى حسن النظم "[2] فتأمل قوله فى الجملة الأخيرة: إن حسن النسق هو حسن النظم، وأن الجمال الفنى رهين به، ويعنى بالجمال الفنى هنا نبع السحر أو سر الإعجاز.

فالنظم عند عبد القاهر يقابل النسق القرآنى عند قطب، وقد يسميه "التناسق الفنى" وهو ألوان ذكر منها "ذلك التنسيق فى تأليف العبارات، بتخير الألفاظ ثم نظمها فى نسق خاص، يبلغ فى الفصاحة أرقى درجاتها، وقد أكثروا القول فى هذا اللون وبلغوا غاية مداه "[3] أى النظم... نظم الكلمات. ثم يمضى قطب فى تبيان جمال القرآن قائلاً: "وإننا لنستطيع أن ندع ـ مؤقتًا ـ قداسة القرآن الدينية وأغراض الدعوة الإسلامية وأن نتجاوز حدود الزمان والمكان ونتخطى الأجيال والأزمان لنجد بعد ذلك كله هذا الجمال الفنى الخالص، عنصراً مستقلاً بجوهره خالداً فى القرآن بذاته، يتملاه فى عزلة عن جميع الملابسات والأغراض "[4] ويتمثل هذا "الجمال الفنى" فى طرائق التعبير القرآنى، وذكر

(١) التصوير الفنى ط٣ص١٩.

(٢) النقد الأدبى ص١٢٤.

(٣) التصوير الفنى ص٧٤.

(٤) نفسه ص٢٣.

منها "لونًا من ألوان التخييل يمكن أن نسميه التشخيص يتمثل فى خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية مثل قوله تعالى: ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾[1] والتجسيم: تجسيم المعنويات المجردة، إن طريقة التجسيم هى الأسلوب المفضل فى القرآن. . . مثل قوله تعالى: ﴿ ولا تكونوا كالتى نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثا﴾ لبيان العبث فى نقض العهد بعد المعاهدة.[2] وإذا كان التشخيص من طرائق القرآن، وإذا كان التجسيم هو الأسلوب المفضل. . . فهذا يعنى أن القرآن لا يتخذ المنحى المباشر أو الأسلوب العلمى فى التعبير بل يتخذ المنحى الفنى، أى المنحى غير المباشر وقد قال الجرجانى: "أجمع الجميع أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح وأن للاستعارة مزية وفضلاً وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة، إن ذلك وإن كان معلومًا على الجملة، فإنه لا تطمئن نفس العاقل فى كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته، وحتى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة"[3] وما التشخيص والتجسيم إلا طريقتان لا تفصحان مباشرة عن المعنى بل تومبان إليه، وهما لا تخرجان عن حاق المجاز والكناية.

وبعد هذا يأتى ناقدنا ليقول فى مقدمة التصوير الفنى، متحدثًا عن اهتدائه إلى جوهر الإعجاز الفنى فى القرآن، الذى لم لأحد من قبل:

"رجل واحد من الباحثين فى البلاغة والإعجاز سابق للزمخشرى، . . . بلغ غاية التوفيق المقدر لباحث فى عصره، هو "عبد القاهر الجرجانى" فلقد أوشك أن يصل إلى شىء كبير فى كتابه: "دلائل الإعجاز"، لولا أن قصة "المعانى والألفاظ" ظلت تخايل له من أول الكتاب إلى آخره، فصرفته عن كثير مما كان وشيكًا أن يصل إليه، ولكن على الرغم من ذلك كله كان أنفذ حسًا من كل من كتبوا فى هذا الباب على وجه العموم حتى العصر الحديث "[4] لا أحد غيره ظفر بمفتاح الكنز، ولا أحد ممن حاولوا بلغ شأوا من التوفيق مثل ما بلغ الجرجانى الذى حاول وحام حول الحمى، واقترب من كبد الحقيقة ولم يصل، وقد وقع له شىء من التوفيق هنا وهناك " رحم الله عبد القاهر لقد كان النبع منه على ضربة

---

(١) التصوير الفنى، ص٦٣-٦٤.

(٢) نفسه ص٦٣-٧١.

(٣) دلائل الإعجاز ص٥٥-٥٦.

(٤) التصوير ط٣ ص٢٩.

معول فلم يضربها"، إن الجمال فى اشتعال الرأس شيبًا وفجرنا الأرض عيونا، هو فى ذلك الذى قاله من ناحية النظم، وفى شىء آخر وراء هذه الحركة التخيلية السريعة التى يصورها التعبير، حركة الاشتعال التى تتناول فى لمحة، وحركة التفجير التى تغور بها الأرض فى ومضة، فهذه الحركة تلمس الحس وتثير الخيال وتشرك النظر والمخيلة فى تذوق الجمال، وهى فى ﴿ واشتعل الرأس شيبًا﴾ أوضح وأقوى لأن حركة الاشتعال هنا حركة ممنوحة للشيب وليس له فى الحقيقة، وهذه الحركة هى عنصر الجمال الصحيح، يدل على ما تقول أن الحماس فى قولك اشتعل الرأس شيبا لا يقاس ولا يقرب من قول القرآن ﴿ اشتعل الرأس شيبا﴾[1] وكان عبد القاهر قد تناول قوله تعالى: ﴿ وفجرنا الأرض عيونًا﴾ فقال التفجير للعيون فى المعنى، وأوقع على الأرض فى اللفظ . . . ذلك أنه أفاد أن الأرض قد سالت عيونها كلها وأن الماء قد كان يغور فيها ولو أجرى اللفظ على ظاهره فقيل وفجرنا عيون الأرض، إذ العيون فى الأرض، لم يفد ذلك ولم يدل عليه، ولكان المفهوم منه أن الماء قد كان فارا من عيون متفرقة فى الأرض، وتبجس من أماكن منها.[2]

كما تناول قوله تعالى: ﴿ واشتعل الرأس شيبا﴾ فقال: "إن اشتعل للشيب فى المعنى، وإن كان هو للرأس فى اللفظ، كما أن طاب للنفس وقر للعين، وأسند إلى ما أسند إليه، بيّن أن الشرف كان سلك فيه هذا المسلك، وتوخى به هذا المذهب، أن ندع هذا الطريق فيه، ونأخذ اللفظ فنسنده إلى الشيب صريحا فنقول: اشتعل شيب الرأس والشيب فى الرأس، ثم ننظر هل نجد ذلك الحسن وتلك الفخامة، وهل ترى الروعة التى كنت تراها فإن قلت فما السبب فى أن كان "اشتعل" إذا استعير للشيب دل على هذا الوجه كان له الفضل، ولمَ بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة؟ فإن السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب فى الرأس الذى هو أصل المعنى من الشمول وأنه شاع فيه، وأخذه من نواحيه وأنه قد استقر به وتم جملته، حتى لم يبق من السواد شىء، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتد به. وهذا ما لا يكون إذا قيل فيه: اشتعل شيب الرأس، أو الشيب فى الرأس، بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة.[3] هذان مثلان لما اعتبره ناقدنا من توفيقات

---

(١) التصوير ط٣ ص٣١.

(٢) الجرجانى، دلائل الإعجاز ص٨٠.

(٣) نفسه ص٧٩ـ٨٠.

الجرجانى "التى كان موشكًا أن يصل فيها إلى شىء حاسم "[1] فهل صحيح أن الجرجانى لم يصل إلى شىء حاسم، وأنه اقترب من المنبع جدًا، ولم يتأت له أن يصل إليه؟

ولعل العرض السابق، يتيح لنا أن نرى الجرجانى غير بعيد من المنبع وأن نبصره مدركًا لسر الإعجاز، وأنه تقدم فارتاد الطريق، ووضع المعالم، وأن ناقدنا أفاد منه، ولو لا ما قدم الجرجانى لما كان كتاب التصوير الفنى فى القرآن قد خرج بالصورة التى خرج بها، ولئن أثبتنا لقطب الإضافة المبدعة، فلن نستطيع أن ننكر أنه امتداد للجرجانى، قد يكون امتداداً متطوراً، ولكنه ليس تجاوزاً مطلقًا له، قد أتى بما لم يأت به عبد القاهر، أو غيره من المتقدمين. وأحسب اعتزاز سيد قطب بكتابه التصوير الفنى فى القرآن، إلى حد نسبته إلى التفرد المطلق، إنما هو جزء حميم من طبيعة سيد قطب، ألفناه جداً لكثرة ما ألمنا بمظاهره فى غير موقف فهو معتز بشعره أيضًا بحيث لا يماثله أحد أو يلحق بغباره، إلا العقاد فى فترة من الفترات، وهو معجب بنفسه، لا يرى أحدًا من الناس يحسن الفهم مثله، نشهد هذا فى جداله مع كثير من الأدباء مثل محمود محمد شاكر والطنطاوى... الخ، فالاعتزاز لا يدل على قيمة الكتاب، كما أن ذهابه إلى أن الجرجانى حاول واقترب ولم يصل، لا يدل على ضآلة شأن ما كتب عبد القاهر... بل إن العكس صحيح، فنظرية عبد القاهر داخلة فى تكوين التصوير الفنى. نشهدها ماثلة فى صميم نسيجه.

---

(١) التصوير ص٢٩.

الفصل الثالث

جوانب من تأثير قطب، الناقد الأدبى

مثلمًا أفاد سيد قطب من البيئة الثقافية التى تربى فى كنفها، واستقى منها قوام تكوينه الأدبى، علاوة على تأثره العميق ببعض الشخصيات والاتجاهات، فقد أتيح له أن يكون ذا تأثير خاص فى بعض الأدباء المعاصرين، ومن بينهم من يعترف صراحة بذلك التأثر، مثل عباس خضر الذى روى لنا أنه تأثر بقطب،[1] فى مقتبل حياته الأدبية، وهو طالب فى دار العلوم، وسيد قطب يومئذ، أديب ناضج له حظ من الشهرة، وله مشاركة واضحة فى الحياة الأدبية، فلما اتصل به عباس خضر تسنى له أن يفيد منه، وأن يقبس من نتاجه فى الأدب والنقد.

ومن بينهم نجيب محفوظ، الذى يقر بفضل سيد قطب عليه،[2] فهو ناقده الأول، أسبق الناس إلى تقديمه ونقده، وقد تابع تطوره من خلال دراساته لأعماله الروائية الأُول. وحين اضطلع سيد قطب، برئاسة تحرير مجلة العالم العربى، ومن بعدها مجلة الفكر الجديد، أتاح الفرصة لكوكبة من الأدباء الشبان، وفتح لهم أبواب هاتين المجلتين مثل عباس خضر ونجيب محفوظ، وأنور المعداوى، وعبد المنعم شميس، ولعل الشاعر محمد مفتاح الفيتورى عرف النشر لأول مرة بفضل ناقدنا، فى مجلة العالم العربى، ثم مجلة الفكر الجديد[3] وإنا لنجد الفيتورى هذا يهدى قصيدته "نحو الصباح" إلى "الناقد الكبير الأستاذ سيد قطب" وفيها يقول:

حـيران يـقـظـان يـا فـؤادى والـنـاس هـادون راقـدونـا

وفيها يقول:

يـا أمـة تـعـبـد الـتـمـاثـيل والـطـغـاة الـمـتـوجـيـنـا[4]

(١) مقابلة شخصية، القاهرة، ٣/ ٧/ ١٩٧٨م.

(٢) مقابلة شخصية، الإسكندرية، يوليو ١٩٧٩، وكذلك: فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو١٩٦٥، "أول ناقدين كتبا عن مؤلفاتى سيد قطب والمعداوى ص٢٨٠".

(٣) انظر قصيدته ويلك يا شعب، الفكر الجديد، ١١/ ٣/ ١٩٤٨ص٢١.

(٤) انظر ديوان أغانى أفريقيا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧ص١١٦، ثم انظر كذلك الرسالة ٩٥٣، ٨/ ١٠/ ١٩٥١ص١١٤٨، والقصيدة تضم ٣٨ بيتا.

ولما أثبت هذه القصيدة فى ديوانه الأول "أغانى أفريقيا" الذى طبع عام ١٩٥٦، وقطب يومئذ فى السجن، حذف الفيتورى الإهداء من صدر القصيدة، وإن إهداءه القصيدة إلى ناقدنا ليدل على تقدير واحترام، وإلا فلماذا اختاره من بين كل النقاد والأدباء، وتوجه إليه بالتحية؟

أنور المعداوى ونظرية الأداء النفسى:

على أن الناقد الأدبى أنور المعداوى، هو أحق الأدباء بالذكر فى معرض الإشارة إلى تأثير ناقدنا، وقد سبق رجاء النقاش إلى إثبات هذا التأثير، حيث تناول نظريته فى النقد الأدبى "الأداء النفسى" وذهب إلى "أن أوضح مؤثر فى دعوة المعداوى إلى الأداء النفسى هو سيد قطب "[(١)] ويروى رجاء النقاش، أنه سمع المعداوى يقول إن كتاب "شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" للعقاد، وكتاب "كتب وشخصيات " هما أهم كتابين فى النقد الأدبى المعاصر[(٢)] وكان رجاء النقاش ذا صلة شخصية وثيقة بالمعداوى، وقد أشار إلى أن المرحلة الأولى من حياة المعداوى الأدبية تبدأ من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٢، وأن سيد قطب هو الذى قدمه إلى القراء، فى مجلة العالم العربى، مستدلاً على ذلك بما ورد فى خطاب قطب إلى المعداوى "كان الكثيرون يلوموننى - فى مواراة - إذ قدمتك للنقد الأدبى، فى مجلة العالم العربى، وكنت أعرف ماذا أصنع، وهم لا يعرفون "[(٣)] وهذا صحيح غير أن ناقدنا قدمّ المعداوى فى مجلة العالم العربى أول مرة، فى سنة ١٩٤٧، وليس سنة ١٩٤٨، نضيف إلى ذلك ما كتبه المعداوى نفسه حين خاطب سيد قطب قائلاً "إن ما بينى وبينك مودة كريمة، وأنت تعلم مكانة قلمك فى نفسى"[(٤)] دلالة على تقديره له، ومكانته فى نفسه، وذلك فى معرض رده على قطب، حين شن هجومًا شديداً على أستاذ المعداوى، أمين الخولى، الذى يجله، وينتسب إلى مدرسته، ويثبت ذلك فى مقالاته، إذ يكتب مع اسمه عبارة "من الأمناء" وهم جماعة أمين الخولى، كتب المعداوى هذا الرد فى الصفحة الأدبية بجريدة السّوادى التى

---

(١) صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٦ص٣٨.

(٢) نفسه ص٤٠.

(٣) نفسه ص٢٤، ومجلة الكاتب المصرية يوليو ١٩٤٧ص٧٠-٧١.

(٤) جريدة السودانى ٢٩/ ١٢/ ١٩٤٧ص٢.

كان يحررها قطب " وزملاؤه الشبان، ومنهم المعداوى نفسه. ويناقش رجاء النقاش نظرية الأداء النفسى، مورداً قول المعداوى" إن فهم الحياة هو أن نفتح لها أبواب العقل، أما تذوق الحياة، فهو أبواب الشعور" ليوازنه بما سبق إليه قطب من تفرقة بين الفهم والشعور "الفهم قد يكون ممكنا بالشرح على نحو من الأنحاء. لكن الصعوبة الحقيقية كامنة فى الشعور، إنها فى أعماق الضمير" لينتهى إلى نتيجة مؤداها، أن تفرقة قطب بين الفهم والشعور، من أن الفن ينبع من الشعور قبل العقل، هى نفسها الفكرة التى أقام المعداوى على أساسها دعوته إلى الأداء النفسى، فى الفن، فالفن الذى يتوفر له الاعتماد على الوجدان والقلب والشعور، والتذوق هو الفن الذى يتلاءم مع فكرة الأداء النفسى، أما الفن الذى يعتمد على العقل والفكر والفهم فهو الفن الذى يبتعد عن الأداء النفسى، ويسقط من محاله "(١) وهذه التفاتة نافذة، لأن تعويل قطب على الوجدان فى مفهومه عن الشعر الرفيع، هو الذى أفاد منه المعداوى، ونحن نستطيع جلاء التأثير، إذا عدنا إلى نصوص تجلو مفهوم قطب، وتبرزه على نحو واضح، ومادام المعداوى قد عدّ كتاب "كتب وشخصيات " أحد أهم كتابين، فى النقد المعاصر - كما روى النقاش - فإنا نجد فى هذا الكتاب أفضل معين، لتبين الأثر والتأثير، فعندما نقرأ قول المعداوى: "إن الأداء النفسى لا يكتمل معناه، إلا وهو قائم على دعامتين هما الصدق الشعورى، والصدق الفنى متحدين فى مجال كل صورة تعبيرية، أما الصدق الشعورى فهو ذلك التجاوب بين التجربة الحية، وبين مصدر الإشارة، أو تلك الشرارة المشعة التى تندلع فى الوجود الداخلى من التقاء تيارين، أحدهما نفسى متدفق من أعماق الشعور، والآخر حسى منطلق من آفاق الحياة، هذا هو الصدق الشعورى وميدانه الإحساس، أما الصدق الفنى فميدانه التعبير عن دوافع هذا الإحساس، بحيث يستطيع الفنان أن يلبس تجاربه ذلك الثوب الملائم من فنية التعبير، أو ذلك البناء المناسب من إيجابية الصور"(٢) وهذا التناول لقطبى العمل الفنى، يذكرنا بما ورد فى كتاب كتب وشخصيات لقطب: "إن الصدق الشعورى لا يبدو كاملاً فى الشعر، إلا إذا اكتمل فيه الإيقاع الموسيقى، وإلا إذا اتسقت ظلال الألفاظ والعبارات، مع هذا الإيقاع، وتناسقت جميعاً مع

---

(١) صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر ص٣٨-٤٠، وانظر المعداوى، على محمود طه: الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٥ص١١١.

(٢) على محمود طه الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة العراقية، بغداد ١٩٦٥ص١١٩.

الجو الشعورى للقصيدة"[1] بالإضافة إلى تناوله لعناصر العمل الفنى، "أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس، فيسبب انفعالاً على وجه من الوجوه، هذا المؤثر قد يكون حادثًا ماديًا، أو حالة شعورية، أو شيئًا ما بين هذين الطرفين، وفى المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر فى صورة انفعال، . . . تتكيف بعوامل كثيرة منها طبيعة المؤثر، ومدى حساسية المتأثر به. . . ان هذا الانفعال يتبلور فى صورة لفظية وإيقاع موسيقى، يمتزج أحدهما بالآخر، ويعود كذلك إلى الجو الشعورى الذى عاش فيه الانفعال. إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعى[2] فهما يتفقان اتفاقًا واضحًا فى تقسيم العمل الأدبى إلى مرحلتين، مرحلة الشعور، ومرحلة ثانية يتحقق فيها هذا الشعور فى هيئة بناء لغوى على أن هاتين المرحلتين متلاحمتان، فلا يكتمل الصدق الشعورى إلا بكينونة فنية تستوعبه على نحو مؤثر، بل إن المراحل التى يمر بها العمل الفنى عند قطب، هى مراحله نفسها عند المعداوى، إذ قال "إن الفن فى جوهره ليس فهما للحياة. . . وإنما هو حركة فى الوجود الخارجى، تعقبها هزة فى الوجود الداخلى، يتبعها انفعال، انفعال يحدث المشاركة الوجدانية بين منتج الفن، وبين متذوق الفن نتيجة لذلك التجاوب الشعورى بين الفنان، ومصدر التلقية الأولى، والإلهام الوليد"[3] فالمرحلة الأولى مؤثر يقع على الحس عند قطب، ويسميها المعداوى حركة فى الوجود الخارجى، والمرحلة الثانية الانفعال ينجم عنه العمل الأدبى، كذلك يفرق المعداوى بين الفهم والتذوق، الفهم "أداته الذهن، الفاحص، والتذوق أداته الشعور الرهيف. . . والذين قويت عندهم الطاقة الأولى، وضعفت الثانية هم الذين تتوقد فى وجودهم شعلة الفهم وتخبو شعلة التذوق، إن هناك من يفهم قصيدة الشعر، يفهم فيها اللفظ، والصورة. . . ويشرحها ومع هذا كله، فهو لا يستطيع أن يتذوق فيها وحدة العمل الفنى، إن فهم الحياة هو أن تفتح لمشاهدها أبواب العقل، أما تذوق الحياة فهو أن تفتح لتجاربها أبواب الشعور"[4] وهنا يلتقى الأداء النفسى مع دعوة قطب إلى استمداد الشعر من الوجدان، ومن وراء الوعى وإلى النأى عن العقل أو الفهم،

---

(١) كتب وشخصيات ص٤٧ .

(٢) نفسه ص٤٢ـ٤٥ .

(٣) على محمود طه الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة العراقية، بغداد ص١١٢ .

(٤) نفسه ص١١١ .

والتذوق بالشعور، والاعتداد بالوجدان فى الشعر، والغنائية المحضة، تلتقى كلها فى اطراحها للعقل جانبًا، واقترابها من منحى الدين فى إدراك الغيب، ومعرفة المجهول، بإحساس باطنى، قائم على تركيب ثابت ومركوز فى الإنسان، وهو الفطرة، وكان قطب قد قال: "التعبير الذى يلقى المعنى مجردًا يخاطب الذهن وحده، والتعبير الذى يرسم للمعنى صورة أو ظلاً يخاطب الحس والوجدان، ويطبع فى النفس صورة من صنع الخيال، وطبيعى أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون "[1] ويقول معلقًا على قصيدة مترجمة إلى العربية، لشاعرة إنجليزية: "هنا فيض إنسانى من الخوالج والخواطر والأحاسيس، قلما تعثر فيها على "معنى" بارز أو فكرة مبلورة. . . ولكنك لا تخطئ فيها وجه "الإنسان" وانفعالاته، وخطواته تتماوج وتتداخل. . . ذلك شعر وشعر كله "[2] فلا يعتد بالمعنى الذهنى، بل يرى أن من حسنات هذا النص أنه لا يقدم فكرة، أى أنه لا يخاطب العقل، وإنما يخاطب الوجدان والحس، بما ينقل من انفعالات إنسان وخطراته، فهو هنا يسبق المعداوى إلى تفضيل المنحى الوجدانى، أو التذوق الذى أداته الشعور الرهيف على المنحى العقلى، الذى يخاطب الذهن وحده. وإذا كتب قطب "الشعر العربى، حين نجرد أنفسنا من التعصب لهذا الشعر، نرى أن طابع المعانى المتبلورة، والقضايا الذهنية الكلية، هو الذى يغلب عليه إنه يطالع القارئ بنتيجة التجربة النفسية لا بطريقتها"[3] لقد اقتدى المعداوى بهذا حين كتب "الشعر العربى القديم فى جملته شعر السطوح الخارجية للنفس والحياة". . . إنه يشعرك بفراغ "الوجود الداخلى" عند قائليه، لأنهم كانوا يعيشون خارج الحدود النفسية. . . فإذا عادوا إلى تلك الحدود فتغلبوا على مشكلة "الصدق الشعورى"، قامت فى وجوههم مشكلة أخرى، هى مشكلة "الصدق الفنى" وهنا مفرق الطريق بين المشكلتين الرئيسيتين، مشكلة الأداء النفسى، ومشكلة الأداء اللفظى، فى معرض الموازنة بين الشعر العربى الحديث، وبين الشعر العربى القديم "[4] فكما لم يجد قطب فى الشعر العربى القديم، ما يلبى نظرته الخاصة إلى الشعر، بالحدود التى رآها فإن المعداوى من بعده، لم يجد فى الشعر العربى

---

(١) كتب وشخصيات، ص٢٨.

(٢) نفسه ص٥٧.

(٣) نفسه ص٢٣.

(٤) نماذج فنية فى الأدب والنقد، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ص٢٩.

القديم، ما يتلاءم مع الأداء النفسى، بل إن عبارتى "السطوح الخارجية، والأداء اللفظى" لهما من العبارات التى يكثر ورودها فى مقالات قطب، وبهذا يكون المعداوى قد أسقط الشعر العربى القديم من حسابه، وأضحى يفضل الشعر العربى المعاصر عليه، كما فعل قطب من قبل، حين بخس من قدر الشعر الجاهلى، فى المرحلة النقدية الأولى، واعتد بالشعر المعاصر، ولا سيما شعر العقاد و"الجيل الحاضر" جيل سيد قطب، ولا نشك فى أن حصيلة المعداوى، من الشعر القديم، ولا سيما الشعر الجاهلى، قليلة الحظ. وغاية الأمر أن المعداوى فى فكرته النقدية، يستقى قدرًا غير قليل من أفكار قطب، عن الشعر الغنائى، المستمد من الوجدان، ومن وراء الوعى.

محمد قطب فى منهج الفن الإسلامى:

لندع سيد قطب يحدثنا عن شقيقه فى مقدمته لكتاب "سخريات صغيرة"، أول كتاب لمحمد قطب، قدمّ فيه مختارات ترجمها من اللغة الإنجليزية، فقال: "فى مرحلة مبكرة ألقت الأقدار على كاهلى، أن أكون أداتها فى صنع مستقبل هذا الشاب "محمد قطب"، وحينما وقف على عتبة التعليم العالى... كان علىّ أن أختار له المستقبل... المقدمات كلها تشير بأن يسلك طريقه فى قسم اللغة العربية... ولكننى وبلا تردد وجدتنى أختار له قسم اللغة الإنجليزية لم؟... لقد أهديت إليه باكورة شعرى فى قصيدة منها:

أخى أنت نفسى حينما أنت صورة لآمالى القصوى التى لم تشارف
فأنت عزائى فى حياة قصيرة وأنت امتدادى فى الحياة وخالفى

... لقد كنت أنا أتخصص فى اللغة العربية، فليتخصص هو فى اللغة الإنجليزية، ليكون امتدادى فى الحياة وخالفى، وتخرجت قبله وتخرج بعدى[1] فمحمد تأثر باتجاهات أخيه الأكبر، عشق الأدب، وأقبل على مطالعة الكتب العربية فى اللغة والأدب، ووقف على نخبة من الأمهات، إلى جانب المؤلفات الحديثة، وكان من المفروض أن يندرج فى سلك قسم اللغة العربية، لولا أن تأثير أخيه الأكبر وصل إلى حد تحديد تخصص أخيه، فاختار له قسم اللغة الإنجليزية، لأنه يريد له أن يكون امتدادًا له وخليفة، وإذا تذكرنا شغف سيد قطب بالأدب العالمى، عند الأمم الغربية، ومناصرته له حتى ليبدو من أشد الناس إعجابًا

---

(١) مقدمة، سخريات صغيرة، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ص٥٤.

به، لعرفنا لماذا أراد لأخيه أن يكون متخصصًا فى الإنجليزية، وكان سيد هو رب العائلة، وهو الأخ والوالد، ولقد بدأ محمد قطب حياته الفكرية شاعرًا ينشر قصائده فى الصحف، ولا بد أن أخاه أعانه فى هذا الجانب بالتقويم والتوجيه، وأخذ بيده وأتاح له أن ينشر قصائده الأولى كما عده من ممثلى المدرسة الحديثة فى الشعر، ويقول محمد قطب فى إهداء مجموعته "سخريات صغيرة إلى ناقدنا" إلى أخى الذى علمنى كيف أقرأ وكيف أكتب، وحبانى برعايته منذ طفولتى، فكان لى والدًا وأخًا وصديقًا"(١) وكفى بهذا الإهداء دليلاً على مبلغ تأثير ناقدنا فى شخصية شقيقه محمد، وعندما يواصل سيد قطب مسيرته فى درب الالتزام الإسلامى، فإن محمد قطب يرافقه، وإنهما ليتآزران فى تآليفهما الإسلامية، حتى يكمل أحدهما الآخر، منطلقين من أصول متجانسة فى تآليفهما. وكان ناقدنا قد عنى بالأدب الإسلامى، ودعا إلى استمداده من أصول التصور الإسلامى، وسجن عام ١٩٥٤، قبل أن ينتقل بتلك القضية من حيز الدعوة العامة، إلى الدراسه المتقصية التى تعرض التفاصيل والدقائق، وهذا ما اضطلع به محمد قطب فى كتابه "منهج الفن الإسلامى"، فقال: "إن إدراك مجالات الفن الإسلامى، ترتبط بإدراك طبيعة التصور الإسلامى للكون والحياة... والإنسان "(٢) فهو محكوم بالأسس التى تميز الإسلام، ويرتكز إليها أى بناء ينتسب إلى الإسلام، ولما كان الإسلام هو الدين عند الله، وهو يقدم المنهاج الأكمل والأوحد لهداية البشرية فى كل شئونها فإن " الفن الذى يمكن أن ينبثق عن التصور الإسلامى للكون والحياة والإنسان، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية"(٣) وهذه فكرة، أبداها سيد قطب من قبل، من أن الفن المستند على مقومات التصور الإسلامى، أى القائم على جذورنا الأصيلة، مؤهل ليكون فنا عالميا، متفوقا على كل الفنون الإنسانية الأخرى.
على أن محمد قطب لا يعتد بالموقف المستمد من التصور الإسلامى وحده فى إنشاء فن إسلامى، بل يقرنه بالموقف الفنى الذى يتحقق فيه ذلك الموقف الأخلاقى، فيقول: "الإسلام وحده، لا يكفى لإنشاء فن إسلامى فقد يستطيع مسلم، صادق الإيمان، وُهب المقدرة على التعبير، أن ينشئ أفكاراً إسلامية، عن الله، وهذا شىء له وزنه، ولكن لا صَله

---

(١) سخريات صغيرة، لجنة النشر للجامعيين ص٣١.

(٢) منهج الفن الإسلامى، دار القلم، القاهرة ص٢٢.

(٣) نفسه ص١٨.

له بالفن، لأن الفن ليس فكرة، ولا فلسفة ولا مفاهيم مجردة، وإنما هو الانفعال الذاتي الخاص، في معاناة كاملة تخرج منها بتجربة شعورية معينة، أو بإفراز معين يحمل السمات الذاتية لصاحبه، وبحسب صاحبه أن ينقله إلى نفوس الآخرين، في صورة جميلة، يتوافر لها التأثير والإمتاع "[1] فالموقف الفكري وحده لا يجدي في الفن مهما كان حظه من الاستقامة ومهما كان نصيبه من الحق، لأن المحك في الفن ليس الموقف الفكري أو الأخلاقي وحده، بل لا بد أولاً من أن تتوافر في العمل مقومات الفن، وأسسه الجوهرية، التي لا يستحق أن ينسب إلى الفن، ما لم تتحقق فيه، وهذا الموقف يذكرنا بموقف سيد قطب الذي ربط دعوته إلى الأدب الإسلامي من حيث هو موقف فكري، بالمكونات الجوهرية للأدب الرفيع التي انتهى إليها، من حيث هي موقف فني فربط أسمى مضمون، بأعلى مستوى ممكن من الناحية الشكلية، وكان يرى أن الأدب تعبير عن تجربة شعورية، في صورة جميلة، وأن قيمة الشعر، لا تحدّد بالفكرة التي يعبر عنها، وإنما بدرجة الإحساس بهذه الفكرة، وكان سيد حين دعا إلى الأدب الإسلامي، قد نبه إلى أنه لا يريد لذلك الأدب أن يكون وعظًا أو خطابة، دلالة على شدة حرصه، على توافر القيم الفنية التي يراها ضرورية للعمل الفني الراقي، المنبثق من خصائص التصور الإسلامي.

اختار محمد قطب نماذج من الشعر والقصة، في كتابه "منهج الفن الإسلامي" وأفرد لها فصلاً خاصًا في ذلك الكتاب، ولم يتقيد في تلك النماذج بأن تكون من عمل أدباء مسلمين، بل راعى اختيار نماذج تلبي خصائص الأدب الإسلامي، أو لا تتعارض مع التصور الإسلامي، وهذا يعني أن من الممكن إنشاء أدب متفق مع منهج الفن الإسلامي، دون أن يكون الشاعر مسلمًا، وفي ذلك رحابة تجعل منهج الفن الإسلامي موقفًا رحيبًا، ينظر إلى القول، لا القائل. ومن تلك النماذج التي أوردها، نجد طاغور في قصيدته رحلة إلى السوق، التي أوردها سيد قطب من قبل ووقف عندها، ومنها قصة وسوسة الشيطان، التي أثنى عليها سيد أيضًا، في كتابه: "كتب وشخصيات" إلى جانب ابن الرومي، صاحب المكانة المشهودة عند قطب، وهو نفسه استمد ذلك من العقاد، وكان لا بد لمحمد قطب من وقفة عند القرآن، والتذوق الأدبي لبيانه المعجز، سالكًا نهج ناقدنا في خصائص التصوير الفني في القرآن، وهو يستشهد به في أكثر من موضع، مثل الخصائص الفنية

---

(١) منهج الفن الإسلامي، دار القلم، القاهرة ص٢٦٤.

للقصة فى القرآن، وسحر القرآن، ومشاهد الطبيعة فى القرآن، كما استشهد بظلال القرآن، وعقد فصلاً عن مشاهد القيامة فى القرآن، قال فى بدايته: "وليس لى أن أفشى جديداً فى هذا الباب، فسأكتفى بعرض هذا النموذج من كتاب مشاهد القيامة فى القرآن، ففيه الغناء كل الغناء"[1] وجاء بنموذج من سورة الأعراف. فيستند فى كل هذه المسائل إلى تآليف أخيه، وهو لا يقف عند الاستشهاد بما كتب سيد عن الجمال الفنى فى القرآن، بل نعثر على الاتجاهات النقدية لسيد قطب مبثوثة فى كل صفحات الكتاب، فيكتب محمد قطب قائلاً "هذا المعنى الجميل لا يقدمه لنا الشاعر فى صورة فلسفية مبلورة، ولا فقد سحره كلهّ، وجماله، وإنما يقدمه لنا من خلال "نفس" حية هى نظرته التواقة للحياة، وطريقة إحساسها بالحياة" ويقول: "إن الفنان الذى يقتصر فى رؤيته على الكون المادى، أقل مساحة من الفنان الذى يرى المشاهد الحية والجامدة فى الكون ويدرك الروح السارية فى الكون كله "[2] يصلنا هذا الفنان بالمجهول من خلال الشعور النابض من نفس عميقة فى إحساسها بالحياة، ولا ينقل إلينا أفكارا باردة مجردة عارية من دفق الإحساس وائتلاقه، ويحدثنا عن تصوير لحظات الضعف البشرى فى غير تبذل، وعن المذاهب التى تسجل الواقع تسجيلاً حرفيًا، مثلما تفعل آلة التصوير الفوتغرافى "هذه المذاهب تنتج فنًا رديئًا، مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول، لأنها تنقص العنصر الأول من عناصر الفن وهو حرارة الوجدان "[3] وليس المراد الدقة فى نقل الواقع، كما يتبدى لكل عين، وإنما وقع هذا الواقع وتأثيره على نفس الفنان، أو بالأحرى صداه، والانفعال الوجدانى به، وهذا يدلنا على شدة احتفاء محمد قطب بالجانب الوجدانى فى العمل الأدبى. كل أولئك يدلنا على أن محمد قطب يمضى على أثر ناقدنا سيد، وهو يستمد كل تلك الأفكار المتقدمة منه، آخذاً منه الموقف النظرى، والمقومات الفنية، ويكاد ينقل عنه نقلاً حرفيًا فى بعض المواطن دون أن يجد داعيًا لإثبات ذلك فى الهامش، ومن الممكن أن نعزو ذلك إلى حسن استيعابه لناقدنا، فأضحى جزءا من تركيبه الفكرى، وتكوينه النفسى، فكأنما يصدر فى

---

(١) منهج الفن الإسلامى، دار القلم، ص٣٠٧، ص٢٣٦، ص٤٥، ص٢٣١، ص٢٧٥، ص٣٨-٣٩، ص٢٥٧-٢٦١، نقل من مشاهد القيامة فى القرآن ص٨٦-٩٢.

(٢) نفسه ص٢٧٤، ص١٨.

(٣) نفسه ص١٤٠، ص٩٦.

ذلك عن نفسه، مستمدًا من نبع أصيل راسخ فى داخله، كل تلك المقولات والقضايا، كما أن لمحمد قطب شخصيته ومجهوده، إذ أحال دعوة الأدب الإسلامى إلى كيان سوى، وجعل من اللبنة مبنى واسعًا منظمًا، شمل الجزئيات فبين معالمها وخصائصها، أضف إلى ذلك منهاجه الموضوعى فى التناول والتنظيم. ونحن نلمح أثرًا واضحًا لكتاب منهج الفن الإسلامى فى كتاب الإسلامية فى الأدب والفن. ولكنه يحتوى على إضافة مهمة إلى كيان التناول.

فلم يعد "الأدب الإسلامى" مجرد تعبير مباشر عن مجموعة من العقائد والأفكار، وترداداً لمقولات عامة، وإنما هو نتاج فنى متقن يعبر عن الفكرة، وإفاضته فى تبيان معالمها، ونماذجها، ويلاحظ الكيلانى أن محمد قطب لم يقم "بمسح أدبى" لحصر ما يمكن أن يسمى بالأدب الإسلامى، فى القديم والحديث سواء فى عالم القصة أو المسرحية أو الشعر"(١) وهذا حق، لأن محمد قطب عنى بتبيان المعالم الجوهرية، للأدب الإسلامى، أو ما سماه منهجًا، ولم يتجه إلى دراسة الأدب العربى فى قديمه وحديثه بحثًا عن النماذج التى تلبى المفهوم، أو تخدم وجهًا من وجوه البحث، وانحصرت معظم نماذجه فى نصوص مترجمة، وأخرى تمثل الأدب العربى الحديث، يقول الكيلانى: "لدينا من التراث الأدبى، ما لا ينفى قيام أدب إسلامى سابق لمرحلة التقنين"(٢) ذلك أن الصدور عن التصور الإسلامى، أو التجانس معه فى التعبير الأدبى، ليس دعوة جديدة ندعى أن العربية لم تعرفها من قبل، فلو نظرنا إلى النتاج الأدبى منذ ظهور الإسلام، لوجدنا ما يؤكد ذلك. فنحن نرى الروح الإسلامى حارًا يتدفق فى أشعار المتقدمين من المسلمين وخطبهم، ورسائلهم عند الصحابة والخوارج والزهاد، وفى قصائد الشعراء الذين هذب الإسلام نفوسهم وخالط أفئدتهم بل إن فى شعر الجاهلية نماذج كثيرة تتجانس مع مفهوم الأدب الإسلامى، لما تحفل به من قيم إنسانية عليا، ومثل كريمة خيرة، من كرائم الأخلاق التى بُعثَ محمد صلى الله عليه وسلم لإتمامها، والتى أقرها الإسلام وحث على التمسك بها. كما نبه الكيلانى إلى أن محمد قطب "لم يشر إلى رجال لهم مكانتهم الأدبية والفكرية فى أدبنا كالرافعى وشوقى وحافظ وشعرهما الإسلامى، والشاعر أحمد محرم، وما أسماه بالملحمة الإسلامية، ولا شك أن

---

(١) الإسلامية فى الأدب والفن، مكتبة الدور، طرابلس، ليبيا، ١٩٦٣ص٦.

(٢) نفسه ص٧.

كتابًا كبير الحجم، ككتاب منهج الفن الإسلامى، ما كان يجب أن يغفل هذا "مع أنه أورد نصين لطاغور وكاتب مسرحى أيرلندى وهما ليسا مسلمين، وإن اتفقا مع المفهوم الذى حدده فى وجهات نظر كثيرة"[1] ولعل تفسير إغفال محمد قطب للرافعى وشوقى، يرجع إلى موقف سيد قطب الثابت منهما، وهو موقف لم يطرأ عليه أى تراجع بعد انتقال قطب إلى مرحلة الالتزام الإسلامى، والدعوة إلى الأدب الإسلامى لأنه رفض شعر شوقى لأسباب فنية كان متمسكًا بها، ولمؤثرات شخصية تلقاها من لبان العقاد، وصارت أصلاً فى عقيدته الأدبية، فلم يتخل عنها، أو ربما لم يتسن له أن يراجع كل آرائه النقدية السابقة فى ضوء النقلة الجديدة فى ضوء التصور الإسلامى، ثم إعلان خلاصة تلك المراجعة، ونحسب أنه سيخرج من إسار القسوة إلى التحلى بالتسامح، وربما تعاطف مع الرافعى وشوقى فى بعض جوانبهما، وذلك لو أتيح له أن يراجع موقفه السابق، ولعل محمد قطب قد استبعدهما لتأثره بهذا الموقف، وربما كان ذلك أيضًا، لأنهما لا يتجانسان مع الأداء الفنى الذى جعله قرينًا للمضمون الإسلامى كفرسى رهان، واستمد مكوناته من المرحلة الثانية من مراحل ناقدنا، وتلك بقية من مرحلة مرّ بها سيد قطب، وانعكست على منهج الفن الإسلامى.

ولهذا السبب وقف نجيب الكيلانى، وقفة خاصة عند شوقى والرافعى، لأن فى شعر شوقى قصائد تتلاءم مع أصول الإسلامية مثل الهمزية، ونهج البردة، كما كتب عن الرافعى "برز. . . متحديًا صارخًا فى وجه الاندفاع الأعمى نحو كل ما هو غربى، لقد مثّل الرافعى دوراً كان لا بد أن يمثله، دافع عن القديم، وثار من أجل اللغة والدين، والقيم العريقة، واستمسك بأسلوب العربية الفصحى، وإن أمعن فى التعقيد"[2] ذلك أن الثقافة العربية تعرضت لغارة شعواء فى عهده، ووقف الرافعى فى وجه حملات المستشرقين، ودعاة التغريب الذين يسعون لتشويه وجه العربية واستبدال نبعها الأصيل، بروافد مزيفة، وكان الدفاع عن العربية، والتمسك بها، عند الرافعى يعنى الزود عن حمى الإسلام، ومع كل ما ذكره الكيلانى عن منهج الفن الإسلامى، فهو يراه قد "ملأ فراغًا هائلاً فى الدراسات الإسلامية، وأدى خدمة جليلة للفن والدين على حد سواء"[3] ولعله أول كتاب أُفْرِدَ لقضية الفن المعبر عن التصور الإسلامى.

(١) الإسلامية فى الأدب والفن، ط: مكتبة الدور ص٧.

(٢) نفسه ص١٠١.

(٣) نفسه ص٧.

تطرق الكاتب لتحديد قسمات الأدب فى عرف الإسلامية، بعد أن وقف عند تعريف محمد قطب، أن الفن الإسلامى: تعبير فنى من خلال تصورات إسلامية، ليقول "غاية الفن الإمتاع والإفادة والتحريض على بناء مجتمع أفضل، وغاية الدين لا تخرج عن إسعاد البشرية واستمتاعها بحياتها، وسيطرة المثل الفاضلة على علاقات البشر والدول والحكام والتهيوء لعالم آخر عالم أفضل "[1] ليكون الأدب الإسلامى مزاجًا بين الأصول الفنية البحتة، ومبادئ التصور الإسلامى، فلا يكتفى بالمتعة الفنية وحدها، بل يضيف إليها المنفعة المتمثلة فى تحقيق الخير حسب المفهوم الإسلامى، وهو يتجانس فى هذا المؤدى مع ما قرره محمد وسيد قطب، وعنده أن الأدب لا يعرف الموضوعية الخالصة التى هى من شأن الرياضة والعلوم التجريبية، كما لا يعرف الأدب الذاتية المجردة التى لا تليق إلا بإنسان مريض، لا يرى شيئًا خارج حدود ذاته، لأن "الفنان قد يأخذ موضوعًا لكنه لا يقدمه لنا فى حياد تام، بل يضفى عليه ذاته، وشفافيته وانفعاله "[2] إذن يجتمع العنصران الذاتية والموضوعية فى قرن الأدب، وقع ما هو موضوعى على ذات الفنان، أى ما ينبثق من قلب الفنان غير أن موضوعية الفن هى ذاتيته التى تحددها قوانينه الداخلية، والفن وفق تعريف الكيلانى هذا لا يغدو مزاجًا بين الموضوعية والذاتية، بل هو ذاتى، ولا سيما الشعر غير أنها ذاتيه لها موضوعيتها الخاصة، وماذا تكون الذاتية، إن لم تكن ذاك الشىء الذى يتحقق فى غياب الحياد التام، عندما يضفى الفنان ذاته وشفافيته وانفعاله وهو على كل يلتقى مع محمد قطب ـ ومع سيد من باب أولى ـ فى أن الفن لا يتحدد بموضوعه، وإنما بمدى تأثر الفنان بالموضوع مدى شعوره بالموضوع. وفى الكيلانى نزعة واضحة إلى استحسان الأدب الفياض بالروح من أجمل الشعر العربى شعر التصوف . . . الذى صور عالم الروح "ووقف مليا عند قضايا الوجدان والحب الإلهى"[3] مما يمت بسبب قوى إلى النزعة الوجدانية عند ناقدنا، ولا نحسب كل الشعر الصوفى بمستوى واحد، حتى ننسبه كله إلى الجمال علاوة على أن تصوير عالم الروح فى الشعر الصوفى، لا يعنى أن ذلك الشعر من الناحية الفنية متين، ونحن لا نعتد بالسبحات وحدها، ولا بألوان الخيال الطريف فحسب بل ننظر إلى الأداء اللغوى، ولا

(١)الإسلامية، ط: مكتبة الدور ص٩.

(٢) نفسه ص٥٢ـ٥٣.

(٣) نفسه ص٨١ وما بعدها.

شك أن فى الشعر الصوفى قدراً، هو من عيون الشعر العربى. ونحن نثبت لكتاب الكيلانى، حظه الكبير من الموضوعية واستقصاء القضية والإحاطة بجوانبها، كما أورد أمثلة جديدة من نتاج نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وأحمد محرم والعوض الوكيل، وأنصف شوقيا والرافعى، ولم ينس نجيب الكيلانى شعره ونثره، فاستشهد بهما فى فصل "نماذج الإسلامية" مما هو تزكية للنفس ينطوى على استحسان المرء لعمله، وهو فى مقام القاضى، ولو تغاضى عن ذلك لما نقص كتابه شيئًا ولا ندرى إن كان قد اقتدى فى ذلك بنهج سيد قطب أم لا. ولا شك أن الكيلانى قد أفاد فى كتابه "الإسلامية فى الأدب والفن" من سيد قطب، ومحمد قطب، اللذين وضعا قبله المعالم، ومهدا الطريق، وما كان لكتابه أن يجيء على الصورة التى خرج بها لو لم يتقدمه سيد بدعوته إلى منهج الأدب الإسلامى، ومحمد بتطبيقه الحصيف لتلك الدعوة، وإفاضته فى جلاء معالمها.

وهكذا نرى ناقدنا قد ترك آثاراً واضحة على الحركة الأدبية، ولعل فى عرضنا المتقدم لمن تأثروا به دليلاً على ذلك، وحجة قاطعة على وجود روافد من تراثه النقدى نابضة فى قلب الحركة الأدبية.

فى النقد الإسلامى المعاصر:

إن الباحث العراقى عماد الدين خليل، الأستاذ بجامعة الموصل العراقية، ليبدو امتداداً حيًا ومتطوراً لدعوة سيد قطب إلى الأدب الإسلامى، وذلك فى كتابه "فى النقد الإسلامى المعاصر" حيث ينتصر للأسلوب الدينى على الأسلوب الوضعى العلمانى، لأنه أسلوب القرآن الذى يجمع "بين منطق الرياضة وروح الوجدان، بين صرامة العقل وشفافية الروح"[1] وهو الأسلوب الذى يسميه قطب الأسلوب الوجدانى، أو الطريقة الوجدانية لأنه يخاطب الطبع الأصيل المركوز فى بنية الإنسان، أى الفطرة. ونجد عماد الدين خليل يقر تعريف محمد قطب للأدب الإسلامى، الذى ورد فى كتاب "منهج الفن الإسلامى" أنه تعبير جميل ناشئ عن التصور الإسلامى للوجود، كما يقف عماد الدين عند مسرحية "مركب بلا صياد" للمسرحى الأسبانى المعاصر "اليخاندرو كاسونا" التى ترجمها محمود على مكى، متناولا "القيم الإيمانية" فى تلك المسرحية، قائلاً: "لقد فتح الأستاذ محمد قطب

---

(١) فى النقد الإسلامى المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢ ص٤٠.

الباب على مصراعيه أمام النقاد والفنانين الإسلاميين عندما أعلن أن الفن الإسلامى ليس وقفًا على المسلمين وحدهم من الفنانين "[1] وقد رأينا من قبل أن محمد قطب، امتداد لسيد قطب، فى "منهج الفن الإسلامى" أقام بناء شامخًا على أساس وضعه ناقدنا الذى سبق إلى تعريف الفن الإسلامى تعريفًا يجعله يكون مستقى من التصور الإسلامى، للوجود، كما سبق ناقدنا إلى الاهتمام بالأدب الإنسانى الذى يكتبه أدباء غير مسلمين، مادام ذلك الأدب متجانسًا مع التصور الإسلامى للوجود، متفقًا مع روحه. إن عماد الدين عارف بجهود سيد قطب وفى الأدب الإسلامى، والدراسة البيانية للقرآن، ونرجح أنه لم يقف على قضية الأدب الإسلامى التى آثارها ناقدنا قطب فى مجلة الإخوان المسلمين عام ١٩٥٤، ولا شك أنه أفاد من "منهج الفن الإسلامى" وكل إفادة من هذا الكتاب الذى قدّم القضية فى صورة وافية منظمة، إنما تدين بالفضل لناقدنا صاحب الريادة فى هذا المجال.

ولعله من المهم أن نشير هنا إلى الإضافة المهمة التى يقدمها عماد الدين خليل فى كتابه الذى يفهم فيه الفن الإسلامى على أنه تعبير عن التصور الإسلامى، أى تعبير عن مضمون، ومادام هذا المضمون سليمًا قويمًا، فمن الممكن التعبير عنه فى كل الأشكال الفنية[2] وبهذا يدخل المسرح، والفن التشكيلى والموسيقى ويدعو إلى الاهتمام بها ويتحدث عن تجربته، فى تذوق الموسيقى السيمفونية.

---

(١) فى النقد الإسلامى المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢ ص٤٣ وص٦٩.

(٢) نفسه ص٤٢.

الفصل الرابع

مكانة سيد قطب الناقد الأدبى فى آثار الكتاب

حظيت جهود قطب فى النقد الأدبى، بتقدير الكتاب فى مرحلة الأربعينيات، حين كان النقد الأدبى يستحوذ على الجانب الأكبر من نشاطه، فنجد جماعة من الكتاب يبدون آراءهم فى أعماله منهم فوزى سليمان الذى كتب "إلى الناقد سيد قطب، لا شك ـ قد خطوت خطوة كبيرة فى سبيل خدمة النقد . . . فى هذا البلد"[1] وهو فى رأى أحمد فؤاد الأهوانى "حقًا من خير النقاد فى مصر"[2] ويقول عنه على العمارى: "ناقد من الطراز الأول، وله فكرة خاصة فى النقد، أبرزها فى كتاب "التصوير الفنى فى القرآن"، وهو كتاب جدير بالإعجاب والتقدير"[3] أما عباس خضر، فيقول "سيد قطب هو الناقد اللازم الآن للمكتبة العربية، وعدته فى ذلك رصيد ضخم، من الطبيعة الفنية، ونفاذ بارع وجد بالغ وقدر لا بأس به من التجرد من عوائق مسيرة النقد فى سبيل الإنصاف على أن هذا القدر يعوز الكثيرين[4] وكتب "عدنان "عن كتاب "النقد الأدبى" إنه كتاب فريد فى بابه وأسلوبه وطريقته فى تناول موضوعاته، وعرضها عرضًا كله الروية والاتزان وحسن البيان[5] وتكاد كل هذه الآراء التى أبداها خمسة من الكتاب تتفق على إثبات موهبة قطب وجهوده فى النقد الأدبى، بل تعده من خير نقاد مصر، وهو الناقد المطلوب، والناقد الذى قدم إضافة إلى رصيد النقد، وناقد من الطراز الأول، وقد كتبت هذه الآراء كلها فى مجلة واحدة، هى مجلة الرسالة فى فترة زمنية متصلة فى أقل من خمس سنوات من عام ٤٤ـ إلى عام ١٩٤٨، حين كان ناقدنا من أبرز النقاد الشبان فى الساحة، إن لم يكن أبرزهم جميعًا.

ويظهر أن كتابه " التصوير الفنى" قد ظفر باحتفال جم، وعناية مشهودة، وكان أول

(١) الرسالة ٤/ ١٢/ ١٩٤٤ ص١٠٨٠ .

(٢) الرسالة ٦٨٢، ٢٩/ ٧/ ١٩٤٦ ص٨٤٨.

(٣) الرسالة ٧٠٠، ٢/ ١٢/ ١٩٤٦ ص١٣٤٨ .

(٤) الرسالة ٧٠٤، ٢٣/ ١٢/ ١٩٤٦ ص١٤٣٣ .

(٥) الرسالة ٨٠٣، ٢٢/ ١١/ ١٩٤٨ ص١٣٣١ .

مستقبليه الروائى نجيب محفوظ الذى كتب أن الكتاب "إعلان عن مواهبك كناقد، إنك تستطيع أن تعبر أجمل تعبير عن أثر النص فى نفسك. وما يحفل به من موسيقى وتصوير وحياة. . . ألم نقرأ القرآن بلى. . . وكان وما يزال له. . . فى وجداننا سحر، بيد أنه كان ذلك السحر الغامض المغلق. . . فجاء كتابك كالمرشد للقارئ من أبناء جيلنا يدله على مواطن الحسن ومطاوى الجمال. . . "(١) فوضع يده على مزية ناقدنا فى الصدور عن تأثر بالنص أثر النص فى الطبع القوى، والذوق المدرب، وكتب عبد المنعم خلاف، إن الكتاب "ينزل إلى مكان كريم من مكتبة القرآن، ومكتبة بحوث البلاغة والنقد الأدبى، ومكتبة الأدب الفنى لأنه يكشف عن صورة القرآن فى ذهن شاعر معروضة عرضًا جميلاً، بأسلوب دقيق التعبير، ومشرق الأسلوب "(٢) وفى هذا إضافة إلى كلمة نجيب، إنه ليس أثر القرآن فى نفس ناقد ذواقة، فحسب بل فى نفس ناقد وشاعر أيضًا، وهذان الكاتبان الشابان "نجيب وعبد المنعم" تربطهما بناقدنا صداقة وطيدة، ولكن هذين الرأيين ليسا من قبيل المجاملة، إذ أن تناولهما لكتابه انطوى على خلاف معه فى مواطن كثيرة.

ونظم على أحمد باكثير هذه الأبيات:

كتابك جوهرة فى الكتب	كشفت عن الذكر فيه الحجب
وثبت به وثبة للعلا	سواك إلى مثلها لم يثب
حللت به عقدة حيرت	عقول القدامى طوال الحقب
لسحر يحسونه فى القلوب	وما يعرفون له من سبب
إلى أن أتيت بمفتاحه	فصاحوا على الفور هذا عجب(٣)

وهذه تحية، منظومة على عادة اتبعها كثير من الأدباء فى التقريظ والتحية، ويهمنا من الأبيات دلالتها على رأى باكثير فى الكتاب وهو ثناء كله وحمد، ولو قلنا إن ذلك يرضى ناقدنا، لأنه يؤكد وصوله إلى كنز لم يتفق أن وقف عليه الأقدمون، لما عدونا الحق قيد أنملة، كما أن على الطنطاوى قال: "وجدت فتحا والله جديداً، ووجدته قد وقع على كنز، كأن الله قد ادخره له، فلم يعط مفتاحه لأحد من قبله، حتى جاء هو ففتحه "(٤) وهو خصم

(١) الرسالة ٦١٦، ٢٣/ ٤/ ١٩٤٥ ص٤٣٣.

(٢) الرسالة ٦١٧، ٣٠/ ٤/ ١٩٤٥ ص٤٥٢.

(٣) نفسه ص٤٦٠.

(٤) الرسالة ٦٤٨٧، ٣/ ١٢/ ١٩٤٥ ص١٣١٣.

لدود، نازل ناقدنا أيام معركته مع الرافعيين، وهو يتسامى على الخصومة، ويبدى رأيه فى صدق وأمانة.

وقدم أحمد الشرباصى محاضرة عن الكتاب فى يوم الثلاثاء ٢٧/ ٣/ ١٩٥١، بنادى الشبان المسلمين فى القاهرة "تناوله بالبحث والتحليل، وكانت محاضرة فنية دينية علمية"[١] وفى المحاضرة دلالة واضحة على الاحتفال بالكتاب. ولا يعنى كل هذا العرض اطراد الرضا عن الناقد، والثناء عليه فى كل ما يكتب عنه، لأن هناك من يبدو مختلفًا معه مثل مصطفى عبد اللطيف السحرتى الذى كتب "وعجب أى عجب أن تجد أديبًا ذكيًا مثل سيد قطب، يعذب فكره، ويحمل ضميره إصرًا بغية الإشادة، بالشعر التفكيرى، ولا يجد من شعراء العربية من يستأهل التقدير إلا شعر العقاد"[٢] لأن الناقد منحاز لشعر العقاد، كثير الإعجاب به، وفى ذلك جور عن القصد يعجب السحرتى كيف صدر من هذا الناقد الذكى، وكتب مارون عبود "قصيدة العقاد" صنوف حب " أحيلك على الرسالة تسمع قطبًا ينادى عليها كصاحب صندوق الفرجة ـ صندوق الدنيا بمصر ـ تفرج يا حبيبى على عنتر صاحب السيف البتار عنتر أبو الشوارب "[٣] متهكما تهكمًا لاذعًا من طريقة ناقدنا فى استحسان شعر العقاد حتى ليبدو أشبه بالمجذوب الذى يسبح بحمد شيخه فى تلك المرحلة التى تخطاها ناقدنا.

وفى عام ١٩٥١، قدم بدوى طبانة رسالة ماجستير فى النقد الأدبى، إلى كلية دار العلوم، عنوانها "أبو هلال العسكرى، ومقاييسه النقدية" ناقشتها لجنة مكونة من إبراهيم سلامة رئيسًا، وعلى الجندى وأمين الخولى، وذكر على الجندى فى مناقشته، أن كاتب الرسالة، نقل كلمة منسوبة إلى عمر بن الخطاب من كتاب النقد الأدبى لسيد قطب... وهنا يقول إبراهيم سلامة للطالب "لماذا تعتمد على الفرع دون الأصل، لماذا تنقل عن فلان أو فلان، إنهم ليسوا أحسن منك، لماذا تأخذ حكاية عمر عن "مش عارف مين " خذها من الأغانى خذها من غيره ارجع إلى الأصل دون الفرع "[٤] وذاك رأى صائب. من حيث إن

(١) أبو الحسن الندوى، مذكرات سائح فى الشرق العربى ص١٤٩.

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الأدبى الحديث، مطبعة المقطم، القاهرة، ١٩٤٨ص١٠٨.

(٣) على المحك، دار الثقافة، بيروت ط٢، ١٩٦٣ص٢٢٠.

(٤) الرسالة ٩٣٨، ٢٥/ ٦/ ١٩٥١ص٧٣٠ـ٧٣١، حسن صبرى علوان، باب الأدب والنقد.

المنهج العلمى، يقتضىُ أخذ النصوص من مصادرها الأصلية، ومن الإخلال بأصول المنهج العلمى، أن نأخذ نصًا من مرجع ما، هو نفسه أخذ النص من مصدره الأصيل، أو من مرجع آخر، ولكن نستشف من الطريقة التى أبدى بها إبراهيم سلامة رأيه "مش عارف مين " نوعًا من الاستخفاف بسيد قطب، وقد تكون العبارة بريئة من التهكم، من صدر سليم، وقصد بها التشدد فى تخطئة نقل النص من غير مصدره، ومن المهم أن نفيد من هذه الواقعة، فى إثبات أن بعض تآليف ناقدنا، عرفت طريقها إلى الجامعة، وإلى الرسائل الجامعية فى تلك الفترة، كما يتبدى هذا عند بدوى طبانة، الذى هو من أشد النقاد إنصافًا لناقدنا، وقد دأب على الكتابة عنه، والإشارة إلى اسمه إشارة صريحة، فى وقت حرج، آثر فيه الكاتبون النجاة فاغفلوا ذكره، ولعل ناقدنا إبان فترة مناقشة الرسالة كان يقدم محاضرات عن تفسير القرآن، فى كلية دار العلوم، أو بعد ذلك.

كذلك نعرف عن بنت الشاطئ أنها قالت عن كتاب التصوير الفنى "إن اتجاهات قد سبقته فى الجامعة"(١)، وفى ذلك نيل من الآية الكبرى التى يحرص قطب على نسبتها إلى كتابه، وهى أنه سابق وليس بمسبوق، وأنه رائد اكتشف حقائق جديدة، وما تزال بنت الشاطئ متمسكة برأيها، إذ جاء فى مقدمة كتابها التفسير البيانى للقرآن الكريم عام ١٩٦٢ فيما قرأت من مؤلفات حول القرآن، لدارسين محدثين خارج نطاق الجامعة، فليس فيها محاولة أصيلة لبيان البلاغة العربية إلا الرافعى(٢) وهذا محمد رجب البيومى، يرد على تلك الفقرة بعد أن أوردها قال: "الدكتورة تنكر وجود التصوير الفنى ومشاهد القيامة، وما صدر من أجزاء الظلال حينئذ وقد تعدت العشرين، وهو إنكار لم يكن له آنذاك ما يبرره "(٣) لقد نفت الريادة عن ناقدنا فى المرة الأولى، ولكنها فى المرة الثانية جردته من أى قيمة يمكن أن تنسب إلى جهوده فى مجال الدراسة البيانية للقرآن، إذ لم تذكر أيا من كتبه، ضمن المحاولات التى سمتها "أصيلة"، وإن كان من الممكن تبرير هذا الإغفال، بأن الطبعة الأولى من كتاب بنت الشاطئ قد خرجت وسيد قطب رهن السجن، منذ عام ١٩٥٤م، لا سبيل إلى ذكر اسمه، فضلاً عن التنويه بفضله، فى كتاب تصدره دار مملوكة للدولة، أو فى أى دار مصرية يومئذ.

---

(١) انظر مجلة الكتاب ١/ ١٩٤٦ص٣٦٩، وكانت قد أبدت رأيها فى الأهرام ولم يتأت لنا الوقوف على العدد الذى نشر فيه ذلك المقال.

(٢) بنت الشاطئ، التفسير البيانى للقرآن الكريم، دار المعارف، القاهرة ٦٢ ص٦.

(٣) مجلة الثقافة القاهرية، ٢/ ١٩٧٨ص٥١.

محمد النويهى فى ثقافة الناقد الأدبى :

تضمنت الدراسة النقدية الضافية التى كتبها محمد النويهى، "ثقافة الناقد الأدبى" إلمامة بناقدنا، الذى يأخذ عليه النويهى اتجاهه إلى وضع المناهج والأصول، مما لا ينسجم مع مواهبه، كما لا تؤهله ثقافته النقدية القليلة لأداء ذلك على خير وجه، ويكفى أنه يعتمد فى كتابه "النقد الأدبى" على مراجع نقدية مترجمة إلى العربية وأن ليس فى ذلك الكتاب ما يستحق البقاء سوى تلك اللحظات التى يقف فيها أمام أبيات معينة ويهتز لجمالها"[1] وفى هذا الجانب تكمن موهبة قطب، وتكاد قيمته النقدية تدين بقدر كبير من وزنها لهذه الميزة، ويقول النويهى عن قطب إنه "رجل له ذوق فنى صافى الجوهر، برغم ما ترسبت حوله من أكدار ألحقتها هذه الكتب النقدية التى اهتم بها، بل مع هذا استطاع بمحض ذوقه أن يشرح المتعة الفنية التى حصلها من الأدب الذى يدرسه، وأن ينقل هذه المتعة إلى القارئ، هذه هى ميزته، وأنا أريد أن أنبهه إليها، حتى يستغلها أحسن استغلال "[2] ويقول أيضًا فى معرض النصيحة لهذا الناقد الذى استثناه من بين النقاد أن يعرف أن ميزته هى قوة تأثره الفنى، وشدة استجابته للأدب الجيد، وليست سعة قراءته، ولا عمق تفكيره، وهو فى هذا الميدان جاء ـ خصوصًا ـ فى دراساته القرآنية، بما هو جدير بالإعجاب، فليستغل موهبته أتم استغلال، وأن حكم المستقبل عليه، لن يكون: هذا أديب قصر كل هذا التقصير بسبب قلة ثقافته، بل سيكون هذا أديب حقق هذا التحقيق الباهر برغم قلة ثقافته "[3] ولكن أفلا يستطيع الناقد العربى أن يقع له قدر من التوفيق فى الكتابة ما لم يعرف لغة أجنبية؟ ذلك أن النويهى يرمى بقوله "قلة ثقافتة" إلى أن ناقدنا لا يعرف لغة أخرى غير العربية؟ وما كان قطب لينجو من هذه الصفة "قلة الثقافة" وإن أتى على التراث العربى كله! غير أن أزمة النقد الأدبى الحديث، لا تكمن فى أنه ينحصر فى نطاق التراث العربى الصميم، بقدر ما تنجلى فى تهالك كثير من النقاد على النقد الغربى، حين تهافتوا على اصطناع قواعده ومعاييره فى خنوع وتقديس، مما جر على دراساتهم كثيراً من الفساد والركاكة حتى بدت صوراً ممسوخة، تفتقر إلى التجانس مع الذوق العربى، والنويهى نفسه واسع الثقافة إذ أردنا

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٤٩ص٦٣.

(٢) نفسه ص٦٢.

(٣) ثقافة الناقد الأدبى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٤٩ص٦٤.

بسعة الثقافة، معرفة لغة أجنبية من لغات الآوربيين، لكن إسهامه الأساسى يكاد ينحصر أولاً فى أعماله التى استند فيها إلى ذوقه فى تحليل الآداب، مثل تحليله لقصائد من الشعر الجاهلى، أما إكباره لذوق ناقدنا، وتجليه فى دراساته القرآنية، فهذا رأى يؤيد ما يسبقه من آراء مماثلة، ويتفق معه فى توكيد مزية ناقدنا.

ومن نصائح النويهى لقطب، أن قال له "فليترك فخره الشديد بنفسه، وليترك إشادته الدائمة بما عمل وما سيعمل، وليتجنب الاستشهاد بشعره ونثره على صحة القضايا والأحكام التى يحاول إثباتها، ولا يمضى فى كل كتاب ينقل أجزاء مطولة مما سبق له نشرها، سهلة التحصيل فى المكتبات ودور الكتب، فهو بهذا كله لا يزيدنا به إعجابًا، إنما يزيدنا به سخطًا، فإن لم يكن سخطًا فرثاء، وما أحسبه يحب أن يضع نفسه فى موقف يجعلنا نرثى له "[١] أما الإشارة إلى مؤلفاته، فى ثنايا تناوله لقضية من القضايا التى وردت فيها، وإيراده نتفًا منها لتوضيح المسألة أو القضية، فهذا مسلك لا غبار عليه، ولا تمنع سهولة الحصول على المؤلفات الأخرى من الاستشهاد بها، لأن سهولة الحصول عليها إن تيسرت لقوم، فقد يغدو الحصول عليها متعذرًا على قوم آخرين، أما ثناء الناقد على أعماله، وكثرة استشهاده بها، فتلك خلة مزعجة، تستحق أن ينبه إليها، لأنها تشوه صورته أكثر من أن تجلب له الحمد، ولكنها غدت صفة من صفاته نقبلها على أنها جزء من تكوينه، ذو دلالة على ملمح من ملامح شخصيته.

كتاب الأدب العربى فى آثار الدارسين:

يشمل كتاب الأدب العربى فى آثار الدارسين تقويمًا للمؤلفات الحديثة التى تناولت الأدب العربى قديمه وحديثه، ومن المساهمين فى هذا الكتاب وليد عرفات ومحمد يوسف نجم اللذان عرضا لناقدنا.

أما وليد عرفات، فيرى أن من الكتب التى "يمكن القول إنها دراسات أدبية بحتة للقرآن، من زاوية جديدة، وعلى أساس جديد غير الأساس النحوى والبلاغى كتاب القصص الفنى فى القرآن لمحمد أحمد خلف الله، والتصوير الفنى ومشاهد القيامة لسيد قطب، والجديد فى هذه الكتب أن المؤلفين حاولا أن يصورا على هذا الأساس أثرها وغرضها، وما

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ ص٦٤.

قد يشملها من نظام أو شكل ثابت "[1] وهذا الجمع بين الرجلين فى قرن قد يدل على أن منهجهما متماثل، ذلك أن كتاب خلف الله دراسة مقدمة ـ أساسًا ـ لنيل درجة الدكتوراة فى الآداب، تهتم بتقصى المعلومات، وتصنيفها وتحليلها، أما منهج سيد قطب فى كتابيه، يجمع إلى روح البحث التذوق الأدبى والأسلوب الشاعرى المشرق، كما أن قطبًا يعرض للخصائص الفنية فى القرآن كله، وينحصر خلف الله فى جانب القصة فقط، ومن هنا يغدو الجمع بينهما وكأنهما ـ متماثلان ـ بعيدًا عن الصواب جدًا، وخاصة أن أحدهما يصنع بحثًا علميًا بحتًا، ويسعى إلى نتائج منطقية يستخلصها من مقدماته، والثانى ـ وهو ناقدنا ـ لا يكتفى بهذا كله، كما لا يتقيد به كله، فيعزل أفكاره وخطواته الذاتية أو يضعها فى موضع الحياد، كلا إنه يعتمد على تقديره الذاتى فى تذوق النص يعتمد على وجدانه وذوقه، فتأتى عبارته دافقة بالشعور، مشرقة بالشاعرية والرفرفة الذاتية.

ويقول وليد عرفات ذهب قطب فى الجزء الذى تناول القصة من كتابه "التصوير الفنى" إلى ما ذهب إليه خلف الله عن القصة فى القرآن، إنما تخدم الغرض الدينى، أما بقية الكتابين فتحليل استعراضى، [2] والمقطوع به أن التصوير الفنى سابق فى الوجود لدراسة خلف الله عن القصة القرآنية، عكس ما توهم به عبارة وليد عرفات، من أن ناقدنا ذهب إلى ما ذهب إليه خلف الله، لأن خلف الله كتب دراسته وقدمها للجامعة، بعد صدور كتاب التصوير الفنى، كما أن قوله "بقية الكتابين تحليل استعراضى" عن كتابى قطب، لهو قول يحتاج إلى مناقشة، لأن القصة القرآنية فى كتاب التصوير الفنى إنما تحتل حيزًا صغيرًا، فهى لا تعدو أن تكون فصلاً واحدًا من فصول، منها مشاهد القيامة فى القرآن، والتناسق الفنى، وخصائص التصوير الفنى، ومنبع السحر فى القرآن إلخ، ونحسب وليد عرفات، لم يطلع على هذا الكتاب اطلاعًا مستوعبًا، وهو يكتب دراسة مختصرة محدّودة المساحة فى كتاب، تهدف إلى استيعاب مؤلفات كثيرة، ولهذا عنى بسرد أسماء الكتب ومؤلفيها، وعمد إلى إصدار أحكام أكثر من أن يُعنى بدراسة كل كتاب دراسة متقصية فاحصة لتحظى كل دراسة بتقويم متعمق ودقيق، وليس بالتفاتة عجلى، قد تنتهى بحكم بعيد عن الصحة.

ويأتى محمد يوسف نجم فى دراسته، ليقول عن ناقدنا "اعتمد على ذوق مرهف، وفهم

---

(١) الأدب العربى فى آثار الدارسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦١ص ٦٠ـ٦١.

(٢) نفسه ص٦١.

أصيل عميق، وثقافة عربية شاملة، واستمد من الكتب المترجمة. . . " وإنه "من النقاد العصاميين الذين شقوا طريقهم بنفسهم دون الاعتماد على النقاد الغربيين، كما فعل أكثر النقاد فى النهضة الحديثة"(١) ولئن وصفه النويهى بقلة الثقافة وقصد بها عدم معرفة لغة أجنبية، وعدّ ذلك مثلبة، فإن ذلك يغدو محمدة، وشارة حسن، عند نجم، ومع أن ناقدنا لم يعتمد على أسس النقد الغربى، لكنه اعتمد فى نماذجه على الأدب الغربى ولا سيما الشعر الغربى الذى اطلع عليه مترجمًا إلى العربية، فأعجب به وهو مسخ مشوه، وأطنب فى الثناء عليه، وهو أمر لا يقل فداحة عن الاعتماد على قواعد النقد الغربى. ويصف نجم جولات ناقدنا فى مجلة الرسالة وغيرها من المجلات "بالجولات العميقة فى النتاج الأدبى المعاصر. . . وإن دراسته فى البلاغة القرآنية من خير ما كتب قديمًا وحديثًا فى هذا الموضوع "(٢) وهو حكم يقع على طرفى نقيض من الحكم الذى أصدره وليد عرفات، الذى لا يرى فى نتاج ناقدنا كبير شىء، ويكتب نجم "سافر قطب إلى أمريكا لتعلم اللغة الإنجليزية، وعاد بزاد ثقافى جديد، كان من الممكن أن يفيد منه فى تقويم منهجه النقدى، فتتسق له طريقته الخاصة به، لولا أنه انغمس فى السياسة، واستنفدت حركة الإخوان جهوده، وساقته أخيرًا إلى السجن، وقد فقدنا بتوقفه ناقدًا ثقفًا، استوعب منهج أستاذه العقاد، أحسن استيعاب، واستغله بذوقه المرهف وجلده العظيم على المطالعة والدرس، وتطلعه الدائم إلى الاستزادة من الثقافة والمعرفة (٣) وكان قطب عند صدور هذه الدراسة عام ١٩٦٢، ما يزال حبيس السجن منذ سنة ١٩٥٤، وقد أنصف محمد يوسف نجم بهذا الكلام الدال على الأمانة والصدق، والدال على عمق معرفته لتراث ناقدنا وملكاته، حقًا لو واصل ناقدنا مسيرته فى خدمة النقد الأدبى، ولم تمنعه الأسباب والعوائق، لغنم النقد خيرًا كثيرًا، وثمرًا ناضجًا، ولا سيما بعد عودته من أمريكا، وكان ابتعاده عن النقد، بسبب السياسة والسجن خسارة كبيرة، غير أنه اختار بملء إرادته طريقه الجديد، وآثره بجهوده، ورأى أنه أحق من كل ما عداه بكل بذل وعطاء، ومن الغريب فعلاً أن ناقدنا الذى اعتمد على النصوص المترجمة، ولهج بحمد الشعر العالمى، ومنه الشعر الإنجليزى، ما أن يتعلم

---

(١) الأدب العربى فى آثار الدارسين، دار العلم للملايين ص٣٦٣-٣٦٢.

(٢) نفسه ص٣٦٣.

(٣) نفسه ص٣٦٣.

الإنجليزية، ويغدو قادراً على قراءة النصوص الأدبية والنقدية المدونة فيها، حتى ينصرف عن النقد الأدبى، ويطلقه، ولهذا كانت مساهمته فى النقد، قائمة أساسًا على النصوص المترجمة، وعلى ما طالعه فى اللغة العربية.

بدوى طبانة:

أخرج بدوى طبانة، أستاذ النقد الأدبى بكلية دار العلوم، دراسة ضافية "الاتجاهات المعاصرة فى النقد الأدبى" رصد فيها تيارات النقد الأدبى، ومع أن سيد قطب حبيس السجن يومئذ بعيد عن الحركة الأدبية، منقطع عن الحركة الأدبية فضلاً عن المشاركة فيها، والجو السياسى مكفهر، مكشر عن أنياب العداوة لسيد قطب حتى يكون التغاضى عن ذكر ناقدنا، أو إهماله أمرًا لا مشاحة فيه، إلا أن هذا الناقد الشجاع الأمين، يذكر اسم ناقدنا، ويورد فقرات من مقاله "آن أن ترد للفظ قيمته فى الشعر" ويصفه بأنه "اتجاه جديد فى نقد اللغة العربية، وهو ربط الألفاظ بما يمكن أن تؤديه فى التعبير عن المشاعر ونقلها إلى القراء والسامعين"(1) ما اقتصر على الذكر، بل وصفه بالتميز والابتكار، وهذا يثبت لتلك الدراسة التسامى على الملابسات، وإيثار الانتصاف للحق، والرأى بدلاً من الخضوع لمؤثرات قوية، تفرض التصوّن بالصمت أو التجاهل.

سيد قطب الناقد الأدبى بعد عام ١٩٦٦م:

بعد أن أعدم سيد قطب عام١٩٦٦، آثرت الدراسات إغفاله عمدًا، وقصدت إسقاط اسمه، وتجنبت مؤلفاته، ونعنى بالدراسات هنا الدراسات الأدبية والنقدية ذات الطابع العلمى الرصين، ولا نعنى الدراسات المتصلة بتآليفه الإسلامية، ومواقفه السياسية، مما لا شأن لنا به فى هذا البحث، ومن بين تلك الدراسات دراسات مقدمة إلى الجامعات المصرية لنيل درجات علمية "ماجستير أو دكتوراة". نذكر منها على سبيل المثال دراسة عن تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ . ومن مراجع هذه الدراسة الأكاديمية، نماذج فنية للمعداوى، ومحمد مندور فى الأدب والنقد، ولويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث، وشوقى ضيف: الأدب المعاصر فى مصر، وليس من بين

---

(1) الاتجاهات المعاصرة فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٦٣ص٢٥٨.

أولئك ناقدنا، مع أن أعماله النقدية فى مجال القصة القصيرة، متقدمة فى الزمان على كل أولئك الذين استعان بمؤلفاتهم، فضلاً عن اتصالها بموضوع الدراسة، حيث تتوفر فيها مادة مهمة لا غنا عنها، ومنهم عبد الحى دياب فى "شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث" لم يذكر فيها سيد قطب ذكراً صريحًا، (1) ومن البدهى أنه لم يكتب أحد عن العقاد حتى ذلك الحين، مثل ما كتب قطب، ولا أتيح لأحد أن يخوض معارك شتى دفاعًا عن شعر العقاد مثله، ونحن نرى أن عبد الحى دياب رجل شجاع، وما كان ليفعل ذلك إلا مضطراً، لأننا نجده قبل عام ١٩٦٦، فى عام ١٩٦٣ على وجه التحديد يكتب سلسلة من المقالات الملتهبة عن "القبلية النقدية" فى مصر أعلن فيها الحرب على العصابات والشلل التى سماها "قبائل" لأنها تهيمن على الحركة الأدبية فى مصر دون وجه حق، ولا تخدم إلا مصالحها ومصالح أفرادها، وتناصب الآخرين العداء، ولهذا لحق الظلم بكثير من الأدباء ذوى الشأن الذين لا ينتمون إلى تلك العصابات المسيطرة على مقاليد الأدب، وهم بحكم اتجاهاتهم الأدبية، لا ترضى عنهم تلك العصابات، وقد ذكر من ضحاياها على أحمد باكثير، وخالد محمد خالد، وأنور المعداوى، وعبده بدوى، وذكر اسم ناقدنا: "سيد قطب هو الناقد الذى اعترف له نجيب محفوظ بأنه والمعداوى يرجع إليهما تقدمه فى الفن لأنهما كانا يتناولان أعماله بالنقد والدراسة الفاحصة، فعرفاه قيمته الأدبية وأطلعاه على نفسه "(2) وهذه اللفتة الجريئة الصريحة، وناقدنا يومئذ فى السجن، لتدل على قلم أمين وشجاع، غير أن الظروف التى جدت منذ عام ١٩٦٦، هى التى أملت عليه أن ينأى عن التصريح باسم ناقدنا فى دراسته التى أعدها لنيل الدكتوراة. ومنهم غالى شكرى فى "المنتمى، دراسة فى أدب نجيب

---

(١) كان يومىء إليه، ولا يسميه، انظر إشارته إلى مقالة "غزل العقاد" فى مجلة الرسالة، ولم يذكر كاتبها، وهو ناقدنا، وذلك فى شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩ص٢٨٢.

(٢) الآداب، البيروتية ٩/ ١٩٦٣ص٧٨، قال عباس خضر: إن أنور المعداوى هو أول ناقد التفت إلى نجيب محفوظ، وأثنى على مقدرته القصصية، وذكر أن الأديب الناشئ ثروت أباظة كان الثانى فى الكتابة عن نجيب محفوظ، أى بعد المعداوى ـ انظر الثقافة القاهرية ٣/ ١٩٧٥ ص٥٩ وهذا غير صحيح لأن سيد قطب سابق لهما معا، إذ كتب عن نجيب محفوظ منذ عام ١٩٤٤، ويجىء المعداوى بعده بسنوات، بل إن المعداوى نفسه قدمه قطب فى عام ١٩٤٧، ولو رجع عباس خضر إلى أعداد مجلة الرسالة التى كان أحد أعمدتها لما توانى عن تأييد تصوينا هذا.

محفوظ"[1] الذى صنف سجلاً ضمنه كل ماكتب عن نجيب محفوظ فى الصحف والمجلات المصرية، ما عدا سيد قطب، أول من كتب عن نجيب، وأشد الناس حماسة له، والناقد الذى يدين له الروائى بالفضل فى توجيهه وتقدمه الفنى، وحتى إذا افترضنا جدلاً أن مقالات قطب عقيمة وليست بذات جدوى، فإن إثباتها لا يدل على نفاستها، لأن مسئولية التصدى لرصد ما كتب عن نجيب، توجب إثبات مقالات قطب عنه، ولكن السبب أكبر من هذا الباحث رافع لواء الاشتراكية، لأن أحداً لا يمكن أن يتهمه بممالأة الإخوان المسلمين، أو الانتصار لكاتب رجعى من كتّاب المسلمين، وهذا السبب يكاد يكون جزءا أساسيًا من المؤثرات القهرية التى تفرضها البيئة على كل فرد، فلا فكاك له منها، ولو لم تكن الشبهة لتعلق به، فإن حظه من الأمانة لم يؤهله لحمل الأمانة، بل لإنصاف بحثه من التفريط فى إغفال حقيقة واضحة كالشمس، وثابتة لا تقبل الجدل.

ومنهم كمال نشأت فى رسالته للدكتوراة "أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث" ومنهم محمد مندور فى كتابه "النقد والنقاد المعاصرون" لم يذكر ناقدنا، ولا ألمح إليه.

ونجد باحثًا مثل محمد أبو الأنوار يكتب رسالة دكتوراة فى كلية دار العلوم عنوانها "المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر، من بداية القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، قضاياها، دلالاتها، آثارها" تحت إشراف أحمد الحوفى، وأجيزت عام ١٩٧١، وهى دراسة لا بد لها من أن تقف عند المعارك الأدبية التى خاضها قطب، عن الشعر فكان الباحث يشير إليه تلميحًا أو رمزًا، ولم يسمه قط باسمه صراحة، نجده مرة يكتب " كتب العريان مقالات فى الرسالة، عن الرافعى والعقاد، وثارت ثائرة واحد من أشد الناس إعجابا به "يعنى العقاد، هذا التلميذ على صفحات الرسالة ينكر على العريان "[2] ثم يشير إلى أعداد مجلة الرسالة التى كتب فيها ذلك التلميذ، ويثبت تواريخ صدورها ورقم الصفحات، الرسالة ٥/ ٤/ ١٩٣٨ والرسالة ٢٠/ ٦/ ١٩٣٨ ص١٠١٨، وما كاتب هذه المقالات، "تلميذ العقاد"، الذى رد على العريان سوى سيد قطب، ويكتب أبو الأنوار فى

(١) انظر: غالى شكرى المنتمى، دراسة فى أدب نجيب محفوظ، الزنارى، القاهرة، ١٩٦٤. وسيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة فى مصر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨.

(٢) رسالة دكتوراة مطبوعة على الآلة الكاتبة، رقم ٢٥٠، كلية دار العلوم، ١٩٧١، ص٣٢٧.

مكان آخر من دراسته الضافية عن المعركة حول العقاد والرافعى فيقول "أبرز الخطوط التى قدمها الناقد "تلميذ العقاد" فى هذه المعركة، عنايته بتشخيص الفرق بين مدرسة الرافعى ومدرسة العقاد(١) ثم يشير فى الهامش إلى مجلة الرسالة ٥/ ٤/ ١٩٣٨ ص٣٩٣، ويكتب فى ذلك الهامش "هكذا نسميه فى هذه الدراسة، لأنه رضى أن يطلق على نفسه هذه التسمية" وقد التزم هذه التسمية فكان يشير إلى سيد قطب، بهذا الرمز "تليمذ العقاد" ولكن عندما تسنى لأبى الأنوار أن يطبع رسالته هذه فى كتاب اختار له عنوانًا جديدًا هو "الحوار الأدبى حول الشعر" فإنه يكتب فى فصل "فى معركة الرافعيين والعقاديين" يقول "أبرز الخطوط والأفكار التى قدمها الناقد تلميذ العقاد" ثم يثبت فى الهامش تعليقًا على هذه العبارة هو "هكذا سنسميه فى هذه الدراسة، لأنه رضى أن يطلق على نفسه هذه التسمية، والتلميذ المقصود هو المرحوم الاستاذ سيد قطب، وقد أطلقنا عليه هذه التسمية فى هذا البحث كله وقت تأليفه، لأن الحديث عنه كان مصادرًا"(٢) فيورد النص الأول، ثم يضيف هذه الزيادة التى تفسر لنا الأسباب التى جعلته يشير إلى الكاتب، دون التصريح باسمه، وهو أمر غير مألوف، وقد كان مسلك أبى الأنوار هذا حسنا، ودالا على المروءة والأمانة، والرجولة، لأن رصفاءه من كتاب الدراسات العلمية تجنبوا الرجوع إلى أعمال قطب النقدية التى تتصل بموضوعات دراساتهم، فضلاً عن الرمز إليه، وها هو يعود إلى أعماله ويوثق نقوله منها، ويشير إليه برمز.

وهكذا أملى موقف الحكومة - يومئذ - من سيد قطب، على الدارسين، أن يهملوا الرجوع إلى مؤلفاته الأدبية، التى لا علاقة لها باتجاهه السياسى، وقد انعكس موقف السلطة من قطب السياسى على قطب الناقد الأديب، ولهذا يحق لنا أن نشك فى أمانة تلك الدراسات التى تجاهلته، لما فى ذلك الإغفال المفروض عليها فرضًا، من عيب يشينها، ويطعن فى كرامة البحث العلمى. لأنها قائمة على معلومات ناقصة، ونذكر هنا أن "كتاب نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر" من تأليف عز الدين الأمين، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢م، وفى هذه الطبعة ذكر صريح لاسم سيد قطب وكتبه فى مواضع شتى، ولكن

---

(١) رسالة دكتوراة مطبوعة على الآلة الكاتبة، رقم ٢٥٠، كلية دار العلوم، ١٩٧١، ص٣٣٤.

(٢) الحوار الأدبى حول الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥ص٣٦٦.

الطبعة الثانية من هذا الكتاب التى صدرت عام ١٩٦٨م، (١) حذف منها اسم سيد قطب، من كل صفحة ورد فيها ذكره، أو أشير فيها إلى كتبه، وهو حذف مقصود.

أما الدول العربية الأخرى، فقد طبعت كتبه، وأُدْخلت فى المناهج الدراسية، فنجد المنهج الدراسى الخاص بالمدارس الثانوية فى السعودية يتضمن ترجمة لشخصيته وشيئًا من كتاباته، كما أطلق اسمه على مدرسة ابتدائية فى المدينة المنورة.

ونلحظ الآن اهتمامًا بتراثه فى كل الجامعات، علاوة على صدور بعض المؤلفات عنه(٢) وإن كانت العناية بجهوده فى مجال الدعوة الإسلامية تستأثر بالقدر الأكبر، والقدح المعلى، فقد حاولنا فى هذه الدراسة، لفت الأنظار إلى جانب غنى ومهم من جوانب شخصية قطب، وقد طفر هذا الجانب بالقدر الأكبر من عمر الكاتب، وأوج نضوجه.

---

(١) نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، الطبعة الأولى مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢، والطبعة الثانية دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، انظر جـ١ ص٣٦٤ وط٢ ص٣٣١، وانظر ط١ ص٣١١ وط٢ ص٢٨٥، وهناك طبعة ثالثة من الكتاب، لوزارة التربية السعودية، وهى مصورة من الطبعة الثانية.

(٢) وشهدت المرحلة الأخيرة عناية بسيد قطب الأديب الناقد، فكتب الطاهر أحمد مكى عن جهوده فى النقد الأدبى، ودعا رجاء النقاش إلى رفع الضيم والحجر على تراث ناقدنا، وحث على إدخاله فى المقررات الجامعية فى "مجلة الهلال" ١٩٧٦ وكتب عبد المنعم شميس عن مكانة كتاب التصوير الفنى، وعلاقة قطب بالعقاد والخولى فى مجلة الوحى العمانية ١٩٧٧ ونشر محمود سلطان مقالات متسلسلة عنوانها "سيد قطب شاعراً" فى مجلة القبس الكويتية ٧٩ـ١٩٨٠. وتضمن كتاب يوسف العظم "الشهيد سيد قطب" إشارات ووقفات عند ناقدنا.

أما فى مجال الدراسات الأكاديمية، فقد كتب عبد الباقى محمود حسنين رسالة ماجستير تحت إشراف الطاهر أحمد مكى عنوانها: "سيد قطب حياته وأدبه" فى كلية دار العلوم بالقاهرة ١٩٨٠، ضمت أربعة أبواب: الباب الأول: حياة قطب، الباب الثانى: الشعر، الباب الثالث: المقالة وتضمن مقالة النقد الأدبى، ومقالة التأمل النفسى ومقالة الرثاء، والمقالة الاجتماعية وأسلوبه وسماته الفكرية، والباب الرابع: القصة وأعد صلاح دحبور رسالة ماجستير فى جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عنوانها "سيد قطب والتصوير الفنى فى القرآن" الرياض ١٩٨٠ وكتب صلاح محمودشحاته رسالة دكتوراة "العلاقة المجازية فى ظلال القرآن" بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر ١٩٧٧م.

وهناك باحث أردنى "عبد الله عوض الخباص" يعد رسالة جامعية فى الجامعة الأردنية بعمان عن سيد قطب الأديب الناقد، وكان الباحث مهدى فضل الله قد أعد رسالة دكتوراة فى جامعة السوربون، عن قطب وفكره الدينى والسياسى.

خَاتِمَة

لقد حاولنا فى هذا البحث تقديم صورة واضحة لجهود ناقد أدبى معاصر، حرصنا على عرض تراثه النقدى العائل فى مؤلفاته المطبوعة، ومقالاته المنشورة فى الصحف والمجلات، وبينا تطور فكره النقدى، وأعملنا فيه يد التحليل والتصنيف، ثم وقفنا عند منهاجه فى النقد، ومنحاه فى التناول، وأهم الينابيع التى استقى منها، وكان لها أثر فى تكوينه وأدائه، علاوة على استعراض البحث ما كان لناقدنا من تأثير فى بعض الأدباء وما كان لجهوده النقدية من تقدير وتقويم على يد العقاد، وهو أول بحث يتصدى لدراسة جهود سيد قطب فى مجال النقد الأدبى، وهو عبء لم ينهض به أحد من قبل.

لقد بدأ سيد قطب حياته الأدبية، مريدا للعقاد وكانت صلتهما جدّ وشيجة، تشمل فى برديها الصداقة الحافلة بالمودة، والانسجام الفكرى، وبدا له أن العقاد يمثل تياراً متميزاً فى الحركة الأدبية، يسعى إلى ترسيخ قيم أدبية جديدة، وغدا ناقدنا، رافداً قويًا من روافد هذا التيار، فى طليعة المدرسة الأدبية التى يتزعمها العقاد، ولهذا أطلقنا على المرحلة الأولى من مراحل تطور ناقدنا، "مع العقاد"، وكان نصيب الشعر فيها كبيراً، حتى يكاد يكون ناقد شعر أكثر منه ناقد نثر وذلك ماثل فى كتابه "مهمة الشاعر فى الحياة، وشعر الجيل الحاضر" وفى مقالاته الأخرى، كان يرى أن الشاعر مبدع متميز ذو طابع متفرد، يدل على شخصيته دلالة قوية وكانت له مقدرة عالية على النفاذ إلى بواطن الأشياء والظواهر، وإدراك العلاقات الخفية التى تكون مستكنة وراء الأشكال، واستشفاف الدلالات العميقة، منطلقًا من المظاهر المادية إلى المثل الروحية العليا. أما القصيدة فإن جمالها لا يتبدى فى البيت المفرد، وإنما ينجلى فى وحدتها وتناسقها، حيث تتناول موضوعًا واحداً أو موضوعًا متجانس الأجزاء، وتكون أبيات القصيدة متآزرة، متآخية تنظمها صلة وثيقة، وتتعاون كلها على خلق صورة كلية تامة وهذا ما ادعى ناقدنا خلو الشعر العربى القديم منه ولاسيما الشعر الجاهلى، وتلك دعوة روج لها العقاد، رآها عند الغربيين، فظن أنه قد ظفر بكنز، لم يتسن للشعر العربى الحظوة بمثله، ويظهر أن شدة الإقبال على تقليد الآداب الغربية فى تلك الفترة، وضعف الصلة بالأدب العربى القديم ولا سيما الشعر الجاهلى، قد ساعد على ترويج مثل هذا الحكم الذى لا يقوم على قياس تام، أو دراسة مستوعبة فاحصة، كما أن المقاييس النقدية الغربية ليست ملزمة لأدبنا، علاوة على أن مفهوم وحدة القصيدة قد سبق إليه النقاد العرب. وهو ماثل فى التراث الشعرى، مما يدل على أن الشعراء ينظمون

قصائدهم وفق نظام، وتنسيق، ويظهر أن مفهوم التجديد يومئذ يعنى طرح القديم جانبا، مما يمكن أن يتحقق فى العلوم التجريبية، حيث تتوالى النظريات والبحوث، ليجب اللاحق السابق ويلغى وجوده، وفى باب الأدب يكون الاحتكام إلى المقومات الفنية أولا.

ويبدو أنه اتخذ موقفًا من الشعر القديم ممثلاً فى شعر شوقى، ولم يجد فيه إلا عثرات وعيوبًا وأشكالاً فارغة، أما شعر العقاد فهو نموذج للشعر المثالى، ويعتده إماما للمدرسة الشعرية الحديثة، يقتدى به من يريدون الشعر الراقى، ومن يرغبون فى تجديد طرائق التعبير الشعرى، لأنه يعنى باللب والجوهر، وقد وصل شعره مبلغًا من الروعة الفنية، قلما أتيح لغيره من الشعراء، وافتتن ناقدنا بشعر الشباب، فى مقدمة أولئك الشباب الذين نوه بذكرهم نجد الشاعر سيد قطب نفسه، وكأن ناقدنا لم يرد تقديم نظرية فى النقد الأدبى، ودراسة تطبيقية نستضىء بها، بل أراد الانتصار لشعره والدعوة له، وتلك سمة لازمت ناقدنا، إذ لم يكن يتردد فى الاستشهاد بنماذج من أعماله النثرية والشعرية، حين يسوق أمثلة للأعمال النثرية والشعرية، وحسبنا أن نشير هنا إلى صنيعه فى كتاب "النقد الأدبى" ثم انتقل الناقد إلى الطور الثانى من أطوار تناوله النقدى، وتبدأ هذه المرحلة بدراسته البيانية للقرآن "التصوير الفنى فى القرآن" حيث حاول سبر غور الجمال الفنى فى القرآن، بتبيان مقوماته، وبكشف اللثام عن سر تأثيره البالغ فى النفوس، الذى اعترف به أعداء الإسلام من الكفار وسموه "سحرًا"، وكان هدف الناقد أن يهتدى إلى مواطن الجمال فى القرآن الكريم، بوصفه نصًا فنيًا، بصرف النظر عن قداسته الدينية. وهو يرى أن التصوير الفنى فى القرآن يخاطب عنصرًا ثابتًا فى النفس البشرية هو الوجدان، لا العقل المجرد، ولعل الوجدان بهذا المعنى أقرب ما يكون إلى الفطرة أو الطبع السليم المركوز فى تركيب النفس الإنسانية، ومن هنا استطاع القرآن بتصويره الفنى عن طريق التخييل والتجسيم أن يعرض المعانى الذهنية والحالات النفسية والنماذج البشرية ومشاهد القيامة، على نحو حى متناسق، وقد صار هذا المفهوم الوجدانى بمثابة الجذر الركين الذى تفرعت عنه أغصان شتى، وصار أسًا ركينا فى تذوقه ونقده، فنجده يصدر عن هذا المفهوم فى تناوله النقدى للشعر، ذاهبًا إلى أن الشعر يبلغ غاية مداه، وأوج جلاله عندما يكون نابعًا من وراء الوعى بحيث يقل فيه عمل العقل المنطقى أو يكاد يتلاشى، وخير هذا الشعر ما نظمه الشاعر فى شبه غيبوبة، ويأتى الأداء الشعرى نابضة كلماته برموز عميقة، حاملا موجات من الشعور والعواطف،

تنقل دفقات التجربة الشعرية فى جزيئات متناسقة وفى تسلسل شبيه بسرد القصص، ودعا الناقد إلى أن يكون الشعر غناء وجدانيًا مطلقًا، لأن قيمة الشاعر لا تكمن فى موضوعه وحده، ذلك أن الشعر إحساس بموضوع، ومقدرة ما على الانفعال بذلك الموضوع، ولنوع الإحساس أثر كبير فى تحديد مكانة ذلك الشعر، وقد بان من تطبيقه لهذه النظرة على الشعر الحديث، نفوره من شعر العقاد إذ تخلى عن التقديس الذى كان يحيط به شعر العقاد، حتى قال " لا يوجد شاعر واحد فى العربية اجتمع له ما اجتمع للعقاد" وأضحى ملتزمًا موقفًا غير متعصب من شعر العقاد، هو أقرب إلى القصد والإنصاف، لأن العقاد يحتفل بالمعانى المنطقية والمسائل العقلية الجافة، بحيث تقل المساحة التى يحتلها الوجدان، والسبح وراء الوعى، ولا غرو أن قسّم شعر العقاد إلى نوعين، نوع تحس فيه نبض الشعر حارًا دافقًا، ونوع جدير بأن يوضع فى كتب النثر لغلبة العقلانية عليه، حتى أن ناقدنا هم بجمع كل ما يمت إلى النوع الأول وتصنيفه فى كتاب واحد يسميه " شعر العقاد" وهذا الرأى أقرب إلى العدل من الرأى الأول، ولو تحقق لناقدنا عمل ذلك التصنيف لأنصف العقاد ولكان فى ذلك مجال مفيد لجلاء شاعرية العقاد، وهكذا يتقهقر العقاد الشاعر من المرتبة الأولى فى القمة الشماء، إلى السفوح أو مادون السفوح، إلا فى شعره المتجانس مع مقومات الشعر الوجدانى، وبهذا يغدو الجانب الأكبر من شعره ساقطًا، أو غير جدير بالتقديم، أما مدرسة شوقى فقد تمسك ناقدنا بموقفه السابق منها، لأن اهتمامها بجمال الأسلوب، صرف شعراءها عن الصدق فى التعبير.

ووضح من البحث أن الغالبية العظمى من النماذج التى ساقها قطب فى معرض التمثيل للشعر الوجدانى، كانت من الشعر المترجم، أى نصوص مترجمة إلى اللغة الإنجليزية نفسها من لغات أخرى، ومع أن الناقد لم يطلع على تلك النصوص فى اللغة الإنجليزية، إلا أنه هام بها حبًا وأسبغ عليها قدرًا كبيرًا من الثناء المقارب للتعظيم، ولا شك أن الترجمة تمسخ روح الشعر، وتطمس كثيرًا من تألقه، وحيويته، فما تستطيع الترجمة أن تنقل إلينا من الشعر إلا معانيه المفهومة وصورة تقريبية لمراميه العامة، وأجوائه، والغريب أن الشعر الجيد - فى رأى الناقد - هو الذى يستعصى على الترجمة، بل تكون قابليته للترجمة ضعيفة بحيث يفقد أهم عناصره، وفى هذا مخالفة لرأى العقاد عن أن الشعر الجيد، لا تفقده الترجمة قيمته، ومن الشعراء الذين شغف قطب بقصائدهم المترجمة، توماس هاردى وطاغور

والخيام، وهم عنده خير الشعراء، وشعرهم هو الشعر المثالى ولم يكن هناك شاعر عربى واحد، مهما عظم، يدانيهم فى المكانة، أو يستحق أن يوضع معهم فى صف واحد، وإنما تجيء أفضل نماذج الشعر العربى فى المرتبة التالية لهؤلاء الشعراء الذين لم يقدر لهذا الناقد أن يطلع على أشعارهم فى لغاتها الأصلية، ليقف بعينه، ودون حائل أو وساطة، على نتاجهم فى مصادره الأولى غير أن الشاعرة العراقية نازك الملائكة قد حظيت فى فترة متأخرة من هذه المرحلة بما لم يحظ به أحد، إذ أضافها الناقد إلى الشعراء العالميين وتنبأ لها بمستقبل عظيم.

ومن الشعراء الذين احتفى بهم قطب، الشاعر المصرى محمود أبو الوفا، وهو شاعر يقدم لونًا بسيطًا من الشعر أقرب ما يكون إلى البراءة التى توحى بالسذاجة، وقد يبدو فى نظر بعض الناقدين ذا نصيب من السطحية، لبعده عن التعقيد والفخامة، ولا نجد عنده معانى جليلة، ولا مواقف عميقة، لقد اهتم ناقدنا اهتمامًا واضحًا بالأصوات الشعرية الجديدة فى العالم العربى، ولم ينحصر اهتمامه فى الشعر المصرى فقط. كذلك شهدت هذه المرحلة عناية مشهودة بالرواية والأقصوصة والمسرحية ونقد النقد. حاول أن يضع الأصول، أن يشحذ الهمم لترتقى هذه الفنون إلى المستوى العالمى، وحرص على الدعوة إلى استيحاء الجو المصرى فى هذه الفنون، اتجاهًا إلى الأصالة والتفرد، بحيث يشعر القارئ، وهو يطالع عملاً من تلك الأعمال، أنه يجد روحًا لا يجده فى أى مكان آخر، الروح المصرى الأصيل، وكان فى نقده تقويم للأعمال وتشجيع وتوجيه للمبدعين، كالحكيم ويحيى حقى والسحار ونجيب محفوظ الذى تنبأ قطب بأنه سيكون روائى مصر الأول، وقد أثبتت الأيام نفاذ بصيرته وحسن تقديره.

وجاءت المرحلة الثالثة والأخيرة فى تطور ناقدنا، التى سميناها المرحلة الإسلامية. دعا فيه إلى أن يستمد الأدب مقوماته من التصور الإسلامى، وأن يستوحى روحه وأصوله، دون أن يفرط فى مستواه الفنى، أى أن يجمع الأدب بين الحسنيين: الموقف الفكرى السليم، والتكوين الفنى الراقى، وهو اتجاه ارتاده وصار له تأثير كبير من بعده. كان بذرة، نمت وصلب عودها، وأتت أكلها، وغدت اتجاها مزدهراً، يعظم شأنه يومًا بعديوم.

ولأن من خصائص ناقدنا، ميله إلى الصراع، وجنوحه إلى مجادلة خصومه، فقد وقفنا وقفة خاصة عند معاركه الأدبية، منذ معركته الكبرى ضد جماعة أبولو وضد الرافعيين

منافحًا عن العقاد واتجاهه الأدبى فى مجلة الرسالة، جادل فيها محمود محمد شاكر وعلى الطنطاوى، كما كانت له مساجلات مع مندور حول الأدب المهموس، ودرينى خشبة وخليل هنداوى، وتوضح تلك المعارك الفكرية اعتزاز ناقدنا بنفسه، وجرأته فى مبارزة الخصوم وحرصه على إفحامهم، وكان يميل إلى الاستفزاز والعنف، وقد يصرفه الإلحاح على السخرية والخصومة عن تبيان مواضع الخصومة والانحصار فى حاق الدفاع أو الهجوم، على الفكرة، وليس استصغار شأن الخصم، وهذا الطابع قد يدل على مزاج الناقد، وحدة طبعه، كما أن السمة الغالبة على المناقشات يومئذ، لا تعرف التوجه الموضوعى إلى الموضوع لا الشخصى، ولا تكاد طريقة قطب تبدو غريبة على تلك السمة، ولعله تأثر فى هذا بالعقاد، أو لعل سيد قطب والعقاد معًا يصدران عن موقف متماثل فى الخصومة والجدال. ولئن بدأت ـ معارك ناقدنا عنيفة حامية الوطيس مع الرافعيين فإنه ليقترب من الموضوعية، وإن نبرة الحدة لتخفت يومًا بعد يوم، حتى تتوازن الحدة والموضوعية، ثم ينتهى به المطاف إلى صورة هادئة موضوعية فى مناقشاته، مع عبد المنعم خلاف، أو مناقشاته فى مجلة الإخوان المسلمين عن الأدب الإسلامى.

لقد وضحت الدراسة أن من أبرز المؤثرين فى نقد صاحبنا، هو عباس محمود العقاد، وقد فصلنا القول عن ذلك التأثير مقترنًا بتأثير الناقد السودانى معاوية محمد نور، كما بينا الصلة بين التصوير الفنى ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى، وحاولنا إقامة الدليل على انتفاعه بنظرية النظم، وكونه امتدادًا متطوراً لها فى بعض وجوه دراسته البيانية للقرآن. وأتبعنا كل أولئك بعرض لتأثير قطب على جماعة من الأدباء: أنور المعداوى فى نظرية الأداء النفسى، ومحمد قطب فى منهج الفن الإسلامى، ونجيب الكيلانى فى "الإسلامية فى الأدب والفن".

وختمنا الدراسة بفصل تتبعنا فيه ما كتب عن الناقد فى الكتب والمجلات، وما حظى به من تقدير فى آثار الدارسين، وأثر الملابسات السياسية على جهوده فى النقد الأدبى، وقد أجمعت الدراسات على تقدير جهوده واحترامها. إن الاتجاه الوجدانى الذى غلب على نظرته النقدية، وغدا المقياس الأساسى لتذوقه، ليجمع الموقف النقدى من الأدب، والموقف الدينى فى قرن، لأن الشعر الوجدانى الذى لهج بذكره، ولأن نظرته إلى النقد الأدبى التى تنتصر للمنهج الفنى الذى هو أقرب مناهج النقد إلى مزاجه وممارسته التطبيقية،

وهو يمج النقد العقلانى الفلسفى كما رأينا فى موقفه من قدامة بن جعفر، لأن كلا الموقفين من الشعر والنقد، يتصل بموقف الناقد من العقيدة الدينية، إذ يرى أن الوجدان "هو موطن كل عقيدة" وذلك فى عرضه للمنطق الوجدانى، الذى هو جوهر منحى التصوير الفنى فى القرآن.

ومن الملامح المميزة لنقده، طريقته فى تذوق النصوص بأن يعرضها على نفسه، ويتصل بها اتصالاً مباشراً فى صورة من صور الاستيطان الذاتى، وبهذا تختلف وظيفة الناقد الأدبى عنده، عن وظيفة الكيميائى، لأن الكيميائى يصف قضاياه من الخارج، فى حين يصدر الناقد الأدبى عن معايشة للنص من الداخل، إذ ليس النقد الأدبى وصفًا للعمل الأدبى من الخارج، أو عرضًا لمحتواه، بل هو تذوق أيضًا واستغراق فى النص، وتعرف على مقوماته، وسبح فى أرجائه ومجاليه، وبهذا يرتبط التأصيل والتقويم بالتذوق الفنى. وليس بين أيدينا ما يؤكد تأكيداً قاطعًا أن ناقدنا تراجع عن مسايرته للغربيين فى تقسيم الفنون، مما ورد أولاً فى كتاب "مهمة الشاعر فى الحياة" وكان مفهومًا رائجًا بين الأدباء والمهتمين بالثقافة، غير أن حضارتنا العربية الإسلامية تختلف عن حضارة الغربيين، وليس من الواجب علينا أن نحذو حذوهم فى كل شىء، بأن نعتبر كل رأى رأوه حجة علينا، ولقد أحسن أبو فهر محمود محمد شاكر حين قال إن الشعر والبيان هما الفنون العليا فى حضارتنا، فى حين تشمل الفنون الدنيا الموسيقى والفن التشكيلى، ذلك أن الإنسان هو مصدر كل الفنون، لكن كل الفنون تستخدم وسائل مستجلبة من خارج الإنسان ما عدا الشعر والبيان، فإنها تستخدم وسيلة نابعة من الإنسان الذى هو المصدر، وهى اللغة "اللسان" ذروة البراعات الإنسانية، وهى وسيلة نامية يتوارثها الناس جيلاً بعد جيل، ولهذا يتخذ الشاعر أو المبين وسائله من بحر متنام موروث ثم يعيد ما أضافه وأبدعه إلى تيار ذلك البحر الجارى المستمر من الأمس إلى اليوم، هذا علاوة على مكانة الشعر وهى مكانة متفردة.

ولقد عنينا بجلاء إفراط ناقدنا فى عشق الشعر الأجنبى المترجم، وتبيان موقفه من الشعر الجاهلى، وهو موقف ظالم وبعيد عن الصواب، وكان يساير فى ذلك اتجاهًا قويًا فى الحركة الأدبية، يستخف الشعر الجاهلى، ويستصغر شأنه ولقد أتيح لقطب أن يقوم اتجاهه الثقافى كله فى المرحلة الأخيرة، وكان حريا بأن يعيد النظر فى الشعر الجاهلى، وأن يخرج

بنتيجة جديدة ذات حظ من الإنصاف والمودة، بدلاً من الاتجاه الواهن الذى يتخذ من العوامل البيئية والنظريات العنصرية السخيفة مبرراً لإسقاط الشعر الجاهلى وإن كان ناقدنا قد رضى عن أدب غير المسلمين، مادام متجانسا مع التصور الإسلامى، فمما يقدح فى الدعوة إلى الأدب الإسلامى ألا تكون قوية الصلة بالشعر الجاهلى، لأنه جذور الشعر العربى، ولأنه يحتوى على أمثلة شتى للمثل الإنسانية العليا، وهكذا سعت الرسالة إلى جلاء صورة ناقد أدبى أصيل مؤثر، نفضت عنها الغبار، وحاولت أن تجمع جزيئاتها المتناثرة فى لوحة علمية، مستوية الأجزاء، دقيقة الملامح، ولعل إلمام البحث بالمرحلة الوجدانية، وتحليله لجوانبها، وتبيانه لمظاهرها ذو فائدة فى تفسير التطور الفكرى لسيد قطب، والتحول الفكرى الذى ساد المرحلة الأخيرة من حياته، إذ تكون المرحلة الوجدانية بداية التحول الفكرى وجذره الأصيل الذى نما وسمق حتى انتقل من باب الأدب إلى باب الفكر.

كذلك وضحنا علاقة قطب بالعقاد، وتأثره به، ثم عرضنا تفاصيل الخلاف بين الرجلين، وبهذا أزلنا الغموض الذى ران على هذا الجانب، كما أفضنا فى توضيح مكانة قطب فى المدرسة العقادية، إذ كان أعلى أفرادها صوتًا بعد رائدها، وأكثر منافحة عنها، وأشدهم كفاحًا من أجل ترسيخ جذورها. ورأينا من خصائص الناقد، طريقته الفذة فى تذوق النصوص، والانفعال بها، وتزكيته لشخصه، وإعجابه بأعماله الأدبية، وانحيازه إلى أدب الشباب، وافتتانه بالتجديد.

وإن كان قد بدأ ناقداً منحصراً فى حاق الجانب الفنى، فقد أراد أن يربط الجانب الفنى بمؤدى أخلاقى عميق متمثل فى القيم الإسلامية. ولا ريب أن السياسة قد استأثرت بناقدنا فى المرحلة الأخيرة من حياته، فانصرف إلى التأليف فى مجال الدعوة الإسلامية، وإن بقيت روح الأديب الناقد مشعة فى تلك التآليف، باسطة يدها على أسلوبه.

وكان محمد مندور رصيف قطب فى النقد الأدبى قد عرض له ما عرض لقطب، فانصرف فى مرحلة من مراحل حياته إلى العمل السياسى المباشر، واشتغل بالمحاماة، فانصرف أو كاد عن العمل النقدى، ثم عاد إلى مجاله الأصيل، ناقداً أدبيًا يدعو إلى أن ينزع الأدب منزعًا اشتراكيًا، وهو شبيه فى هذا التطور بقطب، لأن كليهما بدأ ناقداً مهتمًا بالفن، قطب يستظل بالعقاد ثم يدعو إلى الوجدانية، ومندور يدعو إلى الأدب المهموس،

ثم يشتغل كل منهما بالسياسة، ويدعو كل منهما إلى أدب ذى موقف فكرى، مندور يدعو إلى الواقعية الاشتراكية وقطب يدعو إلى الأدب الإسلامى، وعلى أى حال، فإن محمد مندور وسيد قطب يقفان فى الصف الأول من جيل النقاد الذى جاء بعد جيل الرواد. ومع أن ناقدنا، مارس الكتابة النقدية فى الصحف والمجلات، أو عقد تآليف مستقلة، لكن نتاجه النقدى عرف طريقه إلى الجامعة، بين الكتب المقررة، أو المراجع التى يفيد منها الطلاب، ويقف عندها الباحثون وقد رأينا ناقدنا فى بعض كتبه المتأخرة، وأعنى كتابه "النقد الأدبى" يتجه إلى مراعاة أصول المنهج العلمى فى التآليف، ليأتى كتابه محتذيا نمط الجامعيين فى التأليف العلمى. والله أعلم.

المصادر والمراجع

أ ـ المخطوطات :

(١) أبو الأنوار، محمد: المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر، من بداية القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراة، كلية دار العلوم، رقم٥٠، القاهرة ١٩٧١ .

(٢) البستانى، محمود عبد السيد: المناهج النقدية فى نقد المعاصرين، رسالة دكتوراة، دار العلوم، رقم ٩٢، القاهرة، ١٩٧٣ .

(٣) حسين، عبد الباقى محمد، سيد قطب حياته وأدبه، رسالة ماجستير، دار العلوم، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٤) الكاشف، محمد صادق أحمد: أثر دار العلوم فى الحياة الأدبية بمصر، رسالة دكتوراةدكتوراة، دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٦م.

ب ـ الكتب :

(٥) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠ .

(٦) الأمين، عز الدين: مسائل فى النقد، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٦٤ .

(٧) الأمين، عز الدين: نشأة النقد الأدبى الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.

(٨) أبو الأنوار، محمد: الحوار الأدبى حول الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

(٩) برادة، محمد: محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩م.

(١٠) بركات، محمد توفيق: سيد قطب، خلاصة حياته، دار الدعوة، بيروت، بلا تاريخ.

(١١) بيومى، محمد رجب: خطوات فى التفسير البيانى للقرآن الكريم، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.

(١٢) التونسى، محمد خليفة: فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجى، القاهرة، بلا تاريخ.

(١٣) الجرجانى، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، القاهرة، بلا تاريخ.
(١٤) حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣م.
(١٥) حسين، طه: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.
(١٦) خليل، عماد الدين: فى النقد الإسلامى المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢م.
(١٧) الدسوقى، عمر: فى الأدب الحديث، جـ١، دار الفكر العربى ط١، القاهرة، تاريخ المقدمة ١٩٥٠م.
(١٨) دياب، عبد الحى: فصول من النقد الأدبى الحديث، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤م.
(١٩) دياب، عبد الحى: العقاد ناقدًا، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، القاهرة، بلا تاريخ.
(٢٠) رامى، أحمد، رباعيات الخيام، ط٥ مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦٠م.
(٢١) ابن الرومى، ديوان ابن الرومى، اختيار كامل كيلانى، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، بلا تاريخ.
(٢٢) ابن أبى ربيعة، عمر، ديوان عمر بن أبى ربيعة، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م.
(٢٣) السحرتى، مصطفى عبد اللطيف: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقطم، القاهرة، ١٩٤٨م.
(٢٤) بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن، التفسير البيانى للقرآن الكريم، جـ١، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م.
(٢٥) شاكر، محمود محمد: مقدمة كتاب الظاهرة القرآنية لمالك بن نبى، دار الفكر، بيروت، بلا تاريخ.
(٢٦) شوقى، أحمد، الشوقيات، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٣٩م.
(٢٧) طبانة، بدوى: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٣م.
(٢٨) الطيب، عبد الله: الطبيعة فى شعر المتنبى، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧م.

(٢٩) الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب، الدار السودانية، بلا تاريخ.
(٣٠) الجابرى، عبد المتعال: لماذا أعدم الإمام الشهيد حسن البنا، ط٢، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٧٨م.
(٣١) عبد الجواد، محمد: تقويم دار العلوم، مطبعة الهوسابير، القاهرة، تاريخ المقدمة ١٩٦٠.
(٣٢) العريان، محمد سعيد، حياة الرافعى، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٣٩م.
(٣٣) عبود، مارون: على المحك، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
(٣٤) عتيق، عبد العزيز، ديوان عتيق، مطبعة العلوم، القاهرة، ١٩٣٢م.
(٣٥) العقاد، عباس محمود: خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
(٣٦) العقاد، عباس محمود والمازنى: الديوان، ط٢، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٢١م.
(٣٧) العقاد، عباس محمود: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، بلا تاريخ.
(٣٨) العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مطبعة حجازى، القاهرة، ١٩٣٧م.
(٣٩) العقاد، عباس محمود: عرائس وشياطين، عيسى البابى الحلبى، القاهرة، بلا تاريخ.
(٤٠) العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
(٤١) العقاد، عباس محمود: مراجعات فى الآداب والفنون، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٦٦م.
(٤٢) الغزالى، زينب، أيام من حياتى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٨م.
(٤٣) الفرزدق، ديوان الفرزدق، جـ١، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٠م.
(٤٤) فضل الله، مهدى: مع سيد قطب فى فكره الدينى والسياسى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٨م.
(٤٥) القالى، أبو على، الأمالى، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٣٢٤هـ.
(٤٦) قطب، سيد: التصوير الفنى فى القرآن، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦م.

(٤٧) قطب، سيد: طفل من القرية، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، تاريخ المقدمة ١٩٤٥م.
(٤٨) قطب، سيد: فى التاريخ فكرة ومنهاج، الدار السعودية، جدة، ١٩٦٦م.
(٤٩) قطب، سيد: فى ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٨م.
(٥٠) قطب، سيد: مشاهد القيامة فى القرآن، دار الشروق، بيروت، القاهرة. بلا تاريخ.
(٥١) قطب، سيد:مهمة الشاعر فى الحياة، مكتبة الأقصى عمان، ودار العربية، بيروت، بلا تاريخ.
(٥٢) قطب، سيد: كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٦م.
(٥٣) قطب، سيد: النقد الأدبى، دار الكتب العربية، بيروت، بلا تاريخ.
(٥٤) قطب، محمد: (ترجمة) سخريات صغيرة، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، بلا تاريخ.
(٥٥) قطب، محمد: منهج الفن الإسلامى، دار الشروق، القاهرة، بلا تاريخ.
(٥٦) قطب، محمد على: سيد قطب أو ثروة الفكر الإسلامى، دار الحديث، بيروت، ١٣٩٥هـ.
(٥٧) الكيلانى، نجيب: الإسلامية والمذاهب الأدبية، مكتبة النور، طرابلس ١٩٦٣م.
(٥٨) الماحى، مصطفى: ديوان الماحى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٨م.
(٥٩) المتنبى، ديوان المتنبى، شرح العكبرى، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٣٦م.
(٦٠) المعداوى، أنور على محمود طه: الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٦٥م.
(٦١) المعداوى، أنور على محمود طه: كلمات فى الأدب، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٦م.
(٦٢) المعداوى، أنور على محمود طه: نماذج فنية فى الأدب والنقد، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، بلا تاريخ.
(٦٣) مفتاح، رمزى: رسائل النقد، مطبعة الإخاء، القاهرة، بلا تاريخ.

(٦٤) مندور، محمد: الشعر الحديث بعد شوقى، دار نهضة مصر، القاهرة، بلا تاريخ.
(٦٥) مندور، محمد: فى الميزان الجديد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بلا تاريخ.
(٦٦) المهندس، على محمود طه، الملاح التائه، عيسى البابلى الحلبى، القاهرة، ١٩٣٤م.
(٦٧) ناجى، إبراهيم، وراء الغمام، القاهرة، ١٩٣٤م.
(٦٨) نجم، محمد يوسف وآخرون: الأدب العربى فى آثار الدارسين، دار العلم للملايين، بيروت، بلا تاريخ.
(٦٩) الندوى، أبو الحسن على الحسنى: مذكرات سائح فى الشرق العربى، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٥.
(٧٠) النقاش، رجاء: صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٦م.
(٧١) نور، معاوية: دراسات فى الأدب والنقد، دار النشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٢م.
(٧٢) نور، معاوية: قصص وخواطر، دار النشر جامعة الخرطوم، ١٩٧٢م.
(٧٣) النويهى، محمد: ثقافة الناقد الأدبى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م.
(٧٤) الهوارى، أحمد إبراهيم: مصادر نقد الرواية فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
(٧٥) الهوارى، أحمد إبراهيم: نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.
(٧٦) أبو الوفا، محمود: دواوين شعره ودراسات بأقلام معاصريه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

جـ ـ الدوريات:

(٧٧) الآداب، بيروت، رئيس التحرير سهيل إدريس، ١٩٥٣م.
(٧٨) أبولو، القاهرة، رئيس التحرير أحمد زكى أبو شادى ٣٣ـ١٩٣٤م.
(٧٩) الاثنين، القاهرة ١٩٣٤م.
(٨٠) الإخوان المسلمون، القاهرة، رئيس التحرير سيد قطب، ١٩٥٤م.

(٨١) الأسبوع، القاهرة، ١٩٣٤م.
(٨٢) الأهرام، القاهرة، ١٩٣٤م.
(٨٣) البلاغ الأسبوعى، القاهرة، رئيس التحرير عبد القادر حمزة، ١٩٢٧-١٩٣٠م.
(٨٤) الثقافة، القاهرة، رئيس التحرير: أحمد أمين، ١٩٥١م.
(٨٥) الثقافة، القاهرة، رئيس التحرير: عبد العزيز الدسوقى، ١٩٧٦م.
(٨٦) الدعوة، القاهرة، ١٩٧٨م.
(٨٧) الرسالة، القاهرة، رئيس التحرير: أحمد حسن الزيات، ١٩٣٣-١٩٥٣م.
(٨٨) السوادى، القاهرة، رئيس التحرير: محمد السوادى، ١٩٥٤م.
(٨٩) الشئون الاجتماعية، القاهرة، ١٩٤٠م.
(٩٠) صحيفة دار العلوم، القاهرة، ١٩٣٤م.
(٩١) العالم العربى، القاهرة، رئيس التحرير، سيد قطب، ١٩٤٧م.
(٩٢) الفكر الجديد، القاهرة، رئيس التحرير، مدرك الساوى، ١٩٤٨م.
(٩٣) القبس، الكويت، ١٩٧٩م.
(٩٤) الكاتب المصرى، القاهرة، رئيس التحرير: طه حسين ١٩٤٥-١٩٤٦م.
(٩٥) الكتاب، القاهرة، رئيس التحرير: عادل القضبان، ١٩٤٦م.
(٩٦) المجلة، القاهرة، رئيس التحرير: يحيى خضر، ١٩٦٥م.
(٩٧) المجلة العربية، الرياض، ١٩٧٩م.
(٩٨) المقتطف، القاهرة.
(٩٩) الميثاق الإسلامى، الخرطوم، ١٩٦٦م.
(١٠٠) الوادى، القاهرة.

د- مصادر شفوية:

(١٠١) بدوى، عبده: مقابلة شخصية الحلمية الجديدة، القاهرة، ١٩٧٨م.
(١٠٢) حوى، سعيد: محاضرة عن سيد قطب، مسجلة على شريط كاسيت، قدمت فى المدينة، فى نحو منتصف السبعين.
(١٠٣) شاكر، محمود محمد: مقابلة شخصية، مصر الجديدة، القاهرة، ١٩٧٨-١٩٧٩م.

(١٠٤) شميس، عبد المنعم: مقابلة شخصية، المعادى، القاهرة، ١٩٧٨-١٩٧٩م.

(١٠٥) قطب، سيد: محاضرة مسجلة على شريط كاسيت.

(١٠٦) قطب، محمد: مقابلة شخصية، المدينة المنورة، ١٩٨٠م.

(١٠٧) محفوظ، نجيب: مقابلة شخصية "حضرها توفيق الحكيم وثروت أباظة، كازينو الشانزلزية، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

فهرست الموضوعات

مقدمة : ٣
مدخل : ٥
الباب الأول : سيد قطب : تراثه النقدى ٢٢
الفصل الأول : مع العقاد " المرحلة الأولى " ٢٣
نقد الشعر : المقومات النظرية ـ النقد التطبيقى ـ الشعر العربى القديم ـ الشعر المعاصر : أحمد شوقى ـ شعر العقاد ـ شعر الجيل الحاضر ـ جيل سيد قطب ـ شعراء جماعة أبولو والعقاد ـ بين الرافعى والعقاد ـ نقد الرواية والأقصوصة .
الفصل الثانى : " المرحلة الثانية " ٥٥
الوجدانية أو الميل إلى الاستقلال ٥٥
القسم الأول : ٥٥
الدراسة البيانية للقرآن ـ التصوير الفنى فى القرآن ـ التناسق الفنى ـ التخييل والتجسيم ـ خصائص أخرى للتصوير الفنى ـ البلاغيون وإعجاز القرآن ـ كتاب مشاهد القيامة فى القرآن .
القسم الثانى : ٦٦
نقد الشعر : مفهوم جديد للشعر ـ الشعر المثالى ـ موقف من الشعر العربى القديم ـ بين المدرسة القديمة والحديثة ـ شعر العقاد ـ الأصوات الشعرية الجديدة ـ نقد الغناء المصرى .
القسم الثالث : ١٠٥
نقد الرواية والأقصوصة والمسرحية : ١٠٥
١ـ الرواية : نجيب محفوظ . ١٠٥
٢ـ الأقصوصة . ١١٠
٣ـ المسرحية : توفيق الحكيم . ١١٤
القسم الرابع : ١٢٢
نقد النقد ـ مفهوم الأدب ـ اتجاهات الأدب المصرى
الفصل الثالث : ١٣١
الأدب الإسلامى ـ فى ظلال القرآن وعلاقته بالتصوير الفنى فى القرآن .

الفصل الرابع : ١٤٣
معارك أدبية بين العقاد والرافعي ـ مع محمد مندور حول الشعر المهموس ـ مع دريني خشبة ـ حول تيمور ـ حول التصوير الفني في القرآن .
الباب الثاني : ١٥٧
اتجاهه النقدي ومنابعه وتأثيره ومكانته في آثار الناقدين . ١٥٧
الفصل الأول : ١٥٨
اتجاهه النقدي ـ طريقته في التأليف ـ تزكية الناقد لنفسه ـ الناقد في المنحنى
الفصل الثاني : من منابع الناقد ١٦٩
العقاد : صلة قطب بالعقاد ـ أثر العقاد على قطب ـ بين معاوية محمد نور وسيد قطب ـ العلاقة بين نظرية النظم والتصوير الفني .
الفصل الثالث : ٢٠٣
جوانب من تأثير قطب الناقد الأدبي ـ أنور المعداوي ونظرية الأداء النفسي ـ محمد قطب في منهج الفن الإسلامي ـ نجيب الكيلاني في الإسلامية في النقد الإسلامي المعاصر .
الفصل الرابع : ٢١٧
مكانة سيد قطب الناقد الأدبي في آثار الدارسين ـ محمد النويهي في ثقافة الناقد الأدبي ـ كتاب الأدب العربي في آثار الدارسين ـ بدوي طبانة ـ سيد قطب الناقد الأدبي بعد عام ١٩٦٦م
خاتمة ٢٣٠
فهرست المراجع ٢٣٩
الفهرس ٢٤٦

دار النصر للطباعة الإسلامية
٢ - شارع نشاطي شبرا القاهرة
الرقم البريدي ـــ ١١٢٣١

هذا الكتاب

محاولة للتعريف بما أهمل فى تاريخ الكاتب والمفكر سيد قطب، الذى ركزت كل محاولات التعريف بآثاره على أطروحة الإسلام السياسى، وعلى تاريخ الرجل الفكرى بتضاريسه الشائكة.. التى دفعت إلى صدام ذاع وانتشر، برغم أن سيد قطب إنبرى مبكرًا للقيام بمهام فى الكتابة نحت منحى النقد الأدبى - الإبداعى، وتركت لنا آثارًا تقول الكثير، وتومئ إلى فضاء رحب، يحتمل التحديق فى أوجه الحياة.

Bibliotheca Alexandrina
0413752

Designed By Art Line